

UNIVERSIDADE DE LISBOA
FACULDADE DE LETRAS



**EM BUSCA DE UM ATOR LIVRE: IDEIAS
SOBRE O NÃO-ATOR EM CONTEXTOS
TEATRAIS CONTEMPORÂNEOS**

DIEGO RAFAEL ALVES BARROS

Tese orientada pela Prof^ª Doutora Maria João Brilhante e pela
Mestre Vera San Payo de Lemos, especialmente elaborada para a
obtenção do grau de Mestre em ESTUDOS DE TEATRO

2016

Diego Rafael Alves Barros

EM BUSCA DE UM ATOR LIVRE

Ideias sobre o não-ator em contextos teatrais contemporâneos

RESUMO

O estudo analisa a participação de não-atores – os quais podem ser caracterizados basicamente como atores não profissionais – com funções de protagonismo em cena, em três contextos teatrais diferentes (Teatro do Oprimido, Teatro Documental e os impulsos desenvolvidos na Cena Contemporânea Portuguesa pelo Colectivo 84), buscando sobretudo identificar a influência destes indivíduos na dinâmica da criação do espetáculo sob três aspectos: o primeiro contato do não-ator com o processo criativo, as relações entre o não-ator e a encenação, assim como com a dramaturgia. Trilha-se este caminho para que se encontre na prática algumas respostas para a seguinte pergunta: será que um adequado posicionamento do não-ator frente ao contexto ao qual ele terá que dar corpo em cena pode influenciar positivamente seu desempenho artístico? Tendo como base o momento que precede a sua interação cênica, e procurando criar condições para que suas ações espontâneas sejam cada vez mais integradas ao propósito do espetáculo, buscar-se-á apontar sugestões para que o intérprete - seja ele não-ator ou ator - se liberte de situações que o restrinjam durante o processo de criação, tomando de fato para si a história e manifestando-se com alto grau de autenticidade como protagonista que é em cena e, antes disto, em sua própria vida.

Palavras-chave: não-ator, posicionamento, instantaneidade, autenticidade, liberdade.

Diego Rafael Alves Barros

SEARCHING FOR A FREE ACTOR

Ideas about the non-actor in contemporary theatre contexts

ABSTRACT

The study analyses the participation of non-actors - which can be characterized basically as non-professional actors - in three different theatre contexts (Theatre of the Oppressed, Documentary Theatre and the tendencies developed in contemporary Portuguese scene by the theatre group Colectivo 84). It tries to identify the influence of these individuals on the dynamics of the artistic creation in three situations: the non-actors' first contact with the creative process; the relationship between the non-actors and the staging process; and the non-actor's interaction with the dramaturgical process. The aim is to find in practice some answers to the following question: is it possible that a solid pre-positioning about the context - which will be presented by the performers on stage - can positively influence their own artistic performance? Focusing on the moment before the action on stage, suggestions will be proposed to the performers - whether non-actors or actors - to give them the possibility to release themselves from the matters that restrict them during the process of creation. The focus on the pre-positioning can create conditions for the performers' spontaneous actions to be increasingly integrated into the purpose of the show, when they take upon themselves the story and express it authentically as protagonists on stage and, above all, in their own lives.

Keywords: non-actor, pre-positioning, instantaneity, authenticity, freedom.

Para José Adherval de Barros e
Maria Alves de Almeida Barros,
por segurarem a tela.
Para Petra Marttiina Gustafsson,
que trouxe tintas e cores.

Conteúdo

Introdução.....	6
1 O Teatro do Oprimido de Augusto Boal.....	12
1.1 História	12
1.2 Teatro do Oprimido	16
1.2.1 Formas de Teatro do Oprimido	19
1.2.2 Revisitando Aristóteles, Maquiavel, Hegel e Brecht	23
1.2.3 O Spect-ator do Teatro do Oprimido.....	29
1.2.4 O Sistema Coringa.....	31
1.3 Análise de um espetáculo	36
1.3.1 História	37
1.3.2 Comentários.....	39
2 O Teatro Documental do grupo Rimini Protokoll.....	46
2.1 História	46
2.2 O Teatro Documental	50
2.2.1 O Teatro do Momento Presente.....	51
2.2.2 Especialistas do Cotidiano: Ator-em-documento	54
2.2.3 Transitando entre a ficção e a realidade.....	58
2.3 Análise de um espetáculo: <i>Outdoors</i>	64
2.3.1 História	65
2.3.2 Dinâmica de criação do espetáculo <i>Outdoors</i>	72
2.3.3 Comentários.....	76
3 Os impulsos desenvolvidos na Cena Contemporânea Portuguesa pelo Colectivo 84	81
3.1 História	81
3.2 Cena Contemporânea Portuguesa e o Colectivo 84	83
3.2.1 Escritores de palco	87
3.2.2 Os impulsos desenvolvidos na Cena Contemporânea Portuguesa pelo Colectivo 84.....	93
3.2.3 A resultante textual, a questão do ineditismo e o Ator-argumento.....	104
3.3 Análise de um espetáculo: <i>Velocidade Máxima</i>	109
3.3.1 História	109
3.3.2 Comentários.....	115
4 Em busca de um ator livre.....	120
4.1 A aquisição de conhecimento, a observação e o pensar: uma aplicação para o teatro.....	120
4.2 Notas sobre a intuição e a instantaneidade através da diferença entre os tipos de não-atores	126
4.3 Notas sobre o ator livre	133
Conclusão	139
Bibliografia	143
Anexo I: Perguntas a José Soeiro referentes ao processo artístico do projeto <i>Estudantes por Empréstimo</i>	145
Anexo II: Perguntas a Mickaël de Oliveira referentes à composição da resultante textual do espetáculo <i>Velocidade Máxima</i>	149

Introdução

O presente estudo foi concebido mediante a curiosidade daquele que escreve em relação ao momento que precede a entrada do ser humano no universo teatral, na qualidade de intérprete - seja ele ator ou não-ator. Nos dias atuais, as ofertas de técnicas de criação da personagem são abundantes, para todos os gostos e aplicadas a diferentes propósitos e entendimentos acerca do teatro que cada um produz (ou quer produzir). No entanto, lançando um olhar atento ao momento que precede a aquisição de qualquer arcabouço técnico, será possível que um posicionamento sólido a respeito do contexto ao qual ele terá que dar corpo em cena pode influenciar positivamente seu desempenho artístico? Para alguns, a resposta positiva a esta questão pode ser óbvia. Todavia, o que não é óbvio é o caminho percorrido, a combinação de elementos encontrados na paisagem teatral que será descrita nas próximas linhas. Ou seja, *como* chegar à resposta é o ponto que se pretende destacar, levando em consideração que existem vários caminhos, frutos da natureza multifacetada, nômada e efêmera da própria personalidade humana - e, consequentemente, do teatro.

Portanto, o objetivo é mostrar que um posicionamento tão adequado quanto possível frente ao ato de criar algo no geral - e, consequentemente, à criação teatral na qual o indivíduo esteja inserido, mais especificamente - maximiza os efeitos das ações em cena, inclusive facilitando a apreensão e a aplicação de qualquer técnica de criação teatral. Este objetivo alinha-se, em sua essência, com a premissa destacada por Eduardo Alfonso de que “a técnica deve ser sempre uma servidora do pensamento” (Alfonso, 2003: 9). Trazendo este pensamento para o mundo do teatro, a técnica de criação da personagem, que é um dos elementos que mais vem progredindo e ganhando diferentes facetas de maneira sistematizada desde a antiguidade até aos nossos dias, deve ser *instrumento* do pensar. Ou seja, a técnica deve servir ao propósito do pensar, e não o contrário. Deve ser instrumento da atividade pensante que reflete um posicionamento do indivíduo primeiramente em relação ao contexto que o leva ao teatro, para, consequentemente, posicionar-se com propriedade sob a luz em cena, perante seus

iguais. Tendo isto em mente, o intérprete pode ter uma chance de influenciar ativamente a criação teatral, contribuindo de maneira efetiva para a construção e o desenvolvimento da vida útil do espetáculo.

Para demonstrar a hipótese da influência positiva de um posicionamento adequado em um momento anterior à precipitação das ações em cena, este estudo observa a movimentação de não-atores em três contextos teatrais distintos: o Teatro do Oprimido de Augusto Boal, o Teatro Documental do grupo Rimini Protokoll e os impulsos desenvolvidos na cena contemporânea portuguesa pelo Colectivo 84. Esta observação e análise partiram fundamentalmente de três bases: entrevistas a elementos-chave das respectivas realidades teatrais, participação direta do autor do estudo na construção de um espetáculo e experiências pessoais daquele que escreve em relação aos contextos artísticos aqui abordados. Foram feitas entrevistas com José Soeiro, coringa do Teatro do Oprimido e líder do projeto *Estudantes por Empréstimo* (desenvolvido em Portugal), e com Mickaël de Oliveira, dramaturgo, pesquisador e um dos fundadores do Colectivo 84. A participação direta ocorreu no espetáculo *Outdoors*, uma co-produção do grupo Rimini Protokoll e do Teatro Nacional do País de Gales. Em relação às experiências pessoais, toma-se como base o contato que o autor do estudo possui com os fundadores do grupo Rimini Protokoll e do Colectivo 84 - e, conseqüentemente, com seus diferentes projetos e métodos de criação - assim como o contato com diferentes grupos de Teatro do Oprimido desde o ano de 2004, quando o autor inicia uma relação mais direta com o fazer teatral, ao ingressar na licenciatura em Educação Artística com habilitação em Artes Cênicas na Universidade Federal de Pernambuco, Brasil.

A partir destas bases, busca-se observar a movimentação dos não-atores dentro dos três contextos teatrais, a partir da relação dos não-atores com três elementos: com aquilo que os leva ao universo teatral particular no qual estão inseridos, com as dinâmicas de encenação e com os processos de criação dramatúrgica. A partir deste jogo teatral são desenvolvidas as perguntas, as análises, os comentários e as proposições apresentadas.

Isto posto, resta responder neste momento a três perguntas, para que a motivação deste estudo esteja sempre guiando o olhar do leitor através das linhas futuras. A primeira delas é: Por que escolheu-se observar o não-ator, e não o ator, para demonstrar a hipótese presentemente levantada? A resposta é a seguinte: o que faz com que uma determinada criação teatral integre um não-ator nas suas dinâmicas não é a proficiência

deste em relação às técnicas de criação da personagem, e sim aquilo que ele representa perante o contexto que o espetáculo aborda. A escolha dos não-atores, a partir daquilo que suas histórias particulares representam, se constitui enquanto uma pista para perceber o posicionamento do espetáculo frente à realidade criada e abordada. Mas será que o posicionamento particular do não-ator perante o discurso do espetáculo apresenta a mesma sintonia que o encenador percebe entre a história particular do não-ator e a história que se pretende desenvolver em cena? Na ausência da técnica, a convergência ou divergência de posicionamentos pode influenciar preponderantemente a participação do não-ator no espetáculo, sobretudo quando estes não-atores assumem funções de protagonismo em cena, que é o caso dos tipos de não-atores abordados neste estudo. Pelo fato de isto ser verificado de maneira mais latente nos processos envolvendo não-atores, escolheu-se observá-los, ao invés de observar atores, os quais, como profissionais, podem *camuflar* mais facilmente estas questões mais subjetivas a partir da objetividade técnica na execução do seu papel. Entretanto, como a questão do adequado posicionamento particular anterior à cena - enquanto vetor de potencialização da técnica - é aquilo que interessa ao presente estudo, trilha-se este caminho, acreditando inclusive que esta reflexão pode ser útil aos atores profissionais, os quais, antes de qualquer alcunha, são seres humanos que possuem gostos, quereres, afetos, anseios e reflexões que, sendo equilibrados, podem facilitar e impulsionar seus caminhos dentro do processo de criação.

A segunda pergunta seria a seguinte: o que é o não-ator? Este conceito pode ser entendido através da comparação em relação ao que seria, em essência, o ator. Etimologicamente, a palavra ator está ligada ao termo em Latim *actor*, que significa agente, o que faz ou executa alguma ação; também se relaciona com o termo em Latim *actum* - algo feito, efetuado - e com o verbo em Latim *agere*, que significa fazer, colocar em movimento, agir. Através de um exercício de abstração, pode-se perceber outras chaves importantes para uma melhor compreensão do que é o ator, e qual seria o seu papel ou dever. Por exemplo, analisando aquilo que pode se formar a partir dos anagramas do termo ator, tem-se a palavra *tarô*, que denota revelação, dedução, compreensão do mistério, segredo desvelado. Penso que o ator teria também este papel: o de revelar ao público o espetáculo a partir do adequado corpo que cria ou empresta à parte do verbo que lhe cabe. Seria aquele que auxilia o público a deduzir e a compreender o mistério da arte, porque antes descobriu e compreendeu esta chama misteriosa dentro de si. Seria ainda alguém que desvela os segredos mais profundos do

espetáculo, inclusive oferecendo bases para que o público descubra por si só outros segredos, os quais muitas vezes não são percebidos por aqueles que criam aquilo que é dito em cena. Outro anagrama do termo ator é a palavra *torá*, a qual, em sua etimologia, se relaciona com as palavras lei e instrução. O ator pode ser entendido enquanto sendo a representação mais concreta das leis ou dos elementos que formam o discurso do espetáculo. É a densificação máxima da ideia e das leis ou termos as quais ganham forma e movimento, através de si próprio, em cena. Oferece, através das suas ações em palco, instruções a respeito dos caminhos oferecidos pelo espetáculo, porque antes se instruiu a si próprio dentro dos caminhos que ele próprio anuncia. Para concluir este exercício de abstração, tem-se o anagrama *atro*. Esta palavra encontra-se oportunamente em um poema de Fernando Pessoa, a partir do qual pode-se ilustrar o seu significado:

E assim, passados os quatro
Tempos do ser que sonhou,
A terra será teatro
Do dia claro, que no *atro*
Da erna noite começou.

(Fernando Pessoa, O Quinto Império, in *Mensagem*)

A palavra *atro* relaciona-se com o termo em latim *atrum*, que tem a ver com escuro, escuridão, negro. O ator pode ser entendido enquanto aquele que guia o público da escuridão à luz do entendimento, que transita pelos aspectos mais obscuros do discurso e os comanda para o melhor proveito do espetáculo, porque antes transita pela sua própria escuridão e comanda o que está no *atro* da sua personalidade para uma adequada composição da personagem.

Todavia, apesar de o indivíduo possuir ou não este entendimento, há certos requisitos necessários para que alguém seja reconhecido enquanto *profissional* das artes do espetáculo, na qualidade de ator. Isto varia de acordo com o país ou com o contexto artístico no qual está inserido. Dependendo do contexto, alguns podem ser considerados atores profissionais por terem concluído um curso universitário ou um curso de formação de atores, por terem um certo tempo de experiência, ou ainda por terem suas habilitações reconhecidas por um sindicato ou um grupo de influentes artistas locais, entre outras possibilidades. Este reconhecimento profissional traz consigo a possibilidade de o indivíduo obter um registro legal emitido pelo governo do seu país,

tal como qualquer outro profissional possui, seja ele engenheiro, médico, ou advogado. Este registro legal é o próprio símbolo da condição de ator profissional.

O não-ator analisado neste estudo, por sua vez, possui basicamente três características. A primeira delas é a de que não se trata de um ator profissional. Ou seja, não há um reconhecimento formal, do contexto, por parte das suas atividades cênicas. A segunda característica, diretamente relacionada à primeira, é a de que o não-ator geralmente possui pouca ou nenhuma experiência com a atividade teatral em particular. Alguns já realizaram algum curso pontual ou até já participaram de algum projeto artístico, seja como figurante ou realizando qualquer outra função, mas ainda assim não possuem o registro profissional de ator. A terceira e última característica é a de que o não-ator é um agente importante dentro do contexto do qual o teatro se apropria. O não-ator, através das suas vivências e de sua ligação com o respectivo contexto do qual se apropria o teatro, é um símbolo da história que é contada em palco e, por isso, é convidado a fazer parte da história criada para a cena.

De acordo com as características apresentadas, pode-se dizer que o não-ator abordado neste estudo é aquele que, a despeito da posse (ou não) dos requisitos necessários à profissão de ator ou da falta de uma relevante experiência prévia no âmbito da interpretação da personagem, é colocado com funções de protagonismo em cena pela ligação de afinidade entre as suas experiências pessoais e o contexto abordado pelo espetáculo, tendo assim a oportunidade de contar sua história, deixando fluir toda a força e a veracidade inerentes àquele que tem familiaridade com um assunto, porque isto é algo que faz parte do seu cotidiano.

A terceira e última pergunta a ser respondida, para finalizar esta introdução, tem a ver com o título deste estudo. O que significa esta busca por um ator livre? Esta busca motiva-se por uma vontade de agregar elementos pertencentes a outros campos do saber, para entender o indivíduo para além da alcunha de ator - alargando consequentemente a compreensão do ofício - e como certos aspectos do ser podem ser empregados na criação teatral, possibilitando uma influência tão ativa e positiva quanto possível por parte do intérprete. Aliás, ao longo do estudo, o termo intérprete será muito usado, baseado no entendimento de que, apesar da alcunha que se dê ao indivíduo que é colocado em cena - ator, não-ator, profissional, não-profissional, entre outros -, todos são intérpretes quando estão em funções de interpretação sob o foco das luzes em palco, e do público. Portanto, busca-se agregar à análise objetiva da movimentação do não-ator, aspectos subjetivos ligados à intuição, à observação do pensar e ao exercício da

liberdade, no intuito de oferecer mais elementos para que o intérprete exerça com ainda mais propriedade seu dever.

Nos últimos tempos, o mundo encontra-se sob o jugo de uma crise econômica que, desde o início do segundo decênio do século XXI, tem influenciado mais nitidamente e incisivamente a realidade de diferentes sociedades. Tal jugo está sendo sentido de maneira mais intensa em alguns povos do que outros e, dentre os que vêm sentindo mais, se encontram os mundos greco-romano e ibérico, berços nos quais o teatro encontrou sistematização e maturidade em muitas de suas diferentes manifestações, das mais clássicas às mais recentes. Esta crise tem proporcionado uma guerra mais sofisticada, porque não se trata apenas da obviedade da troca de tiros entre supostos inimigos declarados, e sim trava-se no campo de batalha que é a própria rotina do indivíduo, onde o dinheiro - ou a falta dele - é o vetor que encaminha à derrota. Ainda que o acesso à informação hoje em dia seja facilitado pela distribuição e compartilhamento nas redes sociais, por outro lado, a informação é mais facilmente manipulada por aqueles que conhecem e controlam os meios para tal. A guerra nunca esteve tão próxima do indivíduo comum: basta ligar o computador e pode-se acompanhar online milhares de pessoas com suas rotinas afetadas por uma recessão imposta, que faz com que elas trabalhem mais, recebam menos, e paguem mais juros e taxas para saldar uma dívida que, no nível macroeconômico, não é necessariamente causada pelo cidadão comum.

Dada a presença marcante desta crise na nossa realidade mais próxima, este estudo naturalmente é influenciado por estes elementos. Portanto, esta busca aqui empreendida, para alargar os horizontes do entendimento acerca do papel e do dever do intérprete, justifica-se pela oportunidade que a crise traz consigo em revisitar certos valores e reposicionar-se perante o contexto geral. A crise - antes moral do que econômica -, oferece por outro lado uma necessidade de busca por um reposicionamento em relação a certos valores. Este reposicionamento, antes de ser confundido como uma tentativa de revolução, se constitui enquanto uma busca pela *evolução*, que é afinal a direção para a qual tudo e todos invariavelmente marcham.

1 O Teatro do Oprimido de Augusto Boal

1.1 História

O movimento teatral conhecido como Teatro do Oprimido, idealizado e implementado por Augusto Boal, defende posições muito claras a respeito de como promover a libertação do elemento que se encontra em situação de maior desfavorecimento dentro de uma situação de opressão. Trata-se de uma prática teatral na qual vêem-se misturados os conceitos de Teatro e Ação Social, e que surge a partir de um cenário socio-político-econômico do qual não deve ser descontextualizado, sob pena de não se compreender adequadamente sua origem. O próprio Augusto Boal vivenciou e testemunhou diversas formas de opressão e seus ideais refletem estas experiências. Entre as décadas de 60 e 80 do século passado, Boal foi intimidado, censurado, preso, torturado e exilado por um regime ditatorial militar que o privou do exercício pleno da sua atividade artística no Brasil. Ou seja, a partir disto pode-se perceber quem é o elemento opressor para ele e, conseqüentemente, para a sua estética: os grupos dominantes que utilizam da atividade política para consolidar e exercer o seu poder a partir da coerção dos demais para a aceitação do regime proposto, seja ele qual for.

Augusto Pinto Boal nasceu em 1931 no Rio de Janeiro e faleceu na mesma cidade, em 2009. Formou-se em Química na Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ) em 1950 e, posteriormente, em Nova York, estuda teatro na Universidade de Columbia. Lá ele cursa direção e dramaturgia, tendo John Gassner como um dos seus professores. Volta ao Brasil em 1956, aos 25 anos, e é contratado por José Renato para dividir consigo as atividades de direção no seu Teatro de Arena, grupo fundado em São Paulo no ano de 1950 e que entre seus fundadores tinha - para além de José Renato - Geraldo Mateus e Décio de Almeida Prado, à época professor de ambos na Escola de Arte Dramática (EAD) da Universidade de São Paulo (USP).

O trabalho de Boal no direcionamento do grupo segue três preceitos fundamentais: dramaturgia, interpretação e engajamento político. Em relação ao primeiro preceito, cria-se um Curso Prático de Dramaturgia, que pode ser considerado como o primeiro passo para a criação subsequente do Seminário de Dramaturgia, cujo objetivo era manter a atividade do grupo em torno da produção de uma dramaturgia própria. Isto deu origem a um repertório voltado à realidade brasileira, ressaltando a fase nacionalista do Teatro de Arena, em consonância com o nacionalismo vigente no Brasil ao final da década de 50, época na qual também se desenvolveram movimentos como a Bossa Nova e o Cinema Novo. No que diz respeito ao segundo preceito, o de dar atenção ao trabalho de interpretação dos atores do grupo, Boal cria uma adaptação do método de Stanislavski em função do contexto brasileiro e do formato do teatro de arena. O resultado disto é um estilo de interpretação naturalista que até então não tinha sido experimentado no Brasil. Finalmente, em relação ao terceiro e principal preceito, Boal direciona o engajamento do grupo às causas da esquerda brasileira, de forma a que tal contexto tivesse influência marcante nas investigações dramatúrgicas e no âmbito da interpretação.

A primeira peça dirigida por Boal no Teatro de Arena foi *Ratos e Homens*, de John Steinbeck. Com este trabalho Boal ganha seu primeiro Prêmio da Associação Paulista de Críticos de Arte (APCA), como diretor revelação, em 1956. Depois disto seguem-se outros trabalhos nos quais Boal se consagra como diretor, inclusive em projetos de intercâmbio com o Teatro Oficina, como no espetáculo *A Engrenagem*, uma adaptação dele e de José Celso Martinez Corrêa do texto *L'Engrenage*, de Jean-Paul Sartre.

O trabalho de Boal como dramaturgo é reconhecido a partir de 1960, quando tem seu texto *Revolução na América do Sul* dirigido por José Renato. Em 1962, já tendo seu trabalho reconhecido no Brasil como diretor e dramaturgo, e após a saída de José Renato do Teatro de Arena, assume a liderança do grupo e inicia uma nova fase para o Teatro de Arena: a de nacionalização dos clássicos, como nas encenações de *A Mandrágora*, de Maquiavel (em 1962) e *Um Bonde Chamado Desejo*, de Tennessee Williams (em 1963), esta última em um novo intercâmbio com o Teatro Oficina. Seu último trabalho de “rejuvenescimento dos clássicos” é a encenação de *Tartufo*, de Molière, em 1964.

Quando o golpe militar é efetivado no Brasil, no mesmo ano de 1964, Boal sai de São Paulo para o Rio de Janeiro para dirigir o show *Opinião*, ligado ao Centro

Popular de Cultura (CPC) da União Nacional de Estudantes (UNE), e que começou a reunir espontaneamente artistas que aproveitavam o evento para demonstrar, através da sua respectiva vertente artística, seu descontentamento com o regime ditatorial militar. Este show e seu sequenciamento criou o contexto para o surgimento do Grupo Opinião, que até 1968 centralizou o teatro de protesto e de resistência, com a participação ativa de importantes artistas brasileiros.

Esta experiência foi determinante para que Boal, em seu retorno a São Paulo, colocasse em prática a diferente linguagem teatral que se verifica na sequência de espetáculos *Arena Conta...*. Em 1965, ele, Gianfrancesco Guarnieri e Edu Lobo montam primeiramente *Arena Conta Zumbi*, que também é o primeiro experimento com o Sistema Coringa, conceito fundamental dentro do Teatro do Oprimido, e que se refere tanto a um sistema de atuação em palco, como também pode se referir a um intérprete em específico, chamado de Coringa. A linguagem teatral do Sistema Coringa se apoia em quatro bases fundamentais: a desvinculação do ator à personagem, que permite que os atores se revezem na apresentação das diferentes personagens durante o mesmo espetáculo; a exposição clara de uma tese, ou seja, o grupo, a unidade que está se apresentando em cena, desenvolve em conjunto a ideia exposta, não havendo, portanto, a predominância da perspectiva de uma única personagem; a colagem de diferentes gêneros e estilos, que faz com que cada cena do espetáculo, independentes umas das outras, apresentem uma composição própria e particular de elementos estéticos, que são ligadas entre si por um “fio condutor” (uma ideia ou objetivo fundamental) que proporciona o entendimento do discurso geral; e, por último, a utilização da música enquanto elemento de transição entre cenas e de consolidação da ambiência pretendida. Neste contexto, o Coringa - aqui já se referindo ao intérprete - é um elemento fundamental: sua atuação - que também representa um olhar crítico e distanciado do contexto apresentado - serve para explicar e salientar pontos importantes apresentados na cena anterior e, ao mesmo tempo, chama a atenção do público para o que vai ser apresentado a seguir, organizando desta forma o conjunto geral do espetáculo. Ele também pode interferir diretamente no andamento da cena a qualquer momento, propondo que seja refeita sob outra perspectiva ou introduzindo e gerenciando elementos trazidos pelos Spect-atores no decorrer da peça.

Os conceitos de Coringa e de Spect-ator serão aprofundados no decorrer deste estudo. Eles só foram introduzidos neste momento para reforçar o caráter dinâmico e interativo que Boal propunha na linguagem da sequência de espetáculos *Arena Conta...*,

cujos inícios se deu com *Arena Conta Zumbi* e alcançou maturidade e registro teórico com a montagem de *Arena Conta Tiradentes*, em 1967. Esta nova linguagem que Boal coloca em prática visa aliar a necessidade de se adaptar às restrições econômicas vivenciadas nos primeiros anos da ditadura militar a uma nova maneira de contar uma história, fazendo com que sejam refletidos os protestos e a insatisfação frente à situação vigente. Nos primeiros anos do regime ditatorial militar, o teatro enfrentou uma relevante diminuição de público, assim como sérios cortes orçamentais - afinal, não era interessante para os militares apoiar iniciativas que pudessem ir de encontro às suas pretensões e que, pior, pudessem colocar o povo contra as suas pretensões. Portanto, a ideia de que qualquer ator possa apresentar qualquer personagem em cena representa um barateamento do espetáculo no geral, que pode contar com elencos mais reduzidos sem atrapalhar a qualidade artística. Outro item que também representa um barateamento é assumir o caráter de colagem de elementos para o espetáculo. Assim, pode-se trabalhar com o que se tem e maximizar a utilização de elementos cênicos sob diferentes sentidos. Neste ponto verifica-se que este modelo não esquece a qualidade artística ao ter que baratear os custos, promovendo mudanças estéticas que confirmem sentido às mudanças feitas por motivações econômicas. Isto também se verifica na tentativa de uma nova maneira de interagir com o público que, guiados pelo Coringa, assume sua posição ativa e são determinantes para o andamento do espetáculo, unindo-se à tese proposta em cena e desenvolvendo ações que mudam o contexto do espetáculo para mudar o contexto geral. Aqui tem-se o nascedouro do Teatro do Oprimido.

Em 1968 foi decretado, por parte do regime ditatorial militar brasileiro, o Ato Institucional Nº 5, que sobrepuja-se à Constituição Brasileira de 24 de janeiro de 1967 bem como às leis estaduais e municipais, conferindo poderes extraordinários ao Presidente da República. A partir da promulgação do AI-5, o representante máximo da ditadura militar e Presidente da República poderia, por exemplo, “no interesse de preservar a Revolução, (...) suspender os direitos políticos de qualquer cidadão pelo prazo de 10 anos”. Isto, na prática, significava que o presidente poderia proibir qualquer atividade ou movimento que considerasse de natureza contrária à “Revolução” militar, bem como aplicar a qualquer cidadão medidas de liberdade vigiada, proibição de frequentar determinados lugares, entre outras restrições. Boal foi preso e exilado em 1971, prosseguindo assim sua carreira no exterior. Primeiramente viveu na Argentina durante cinco anos, período no qual desenvolveu o registro teórico do Teatro do

Oprimido. Depois muda-se para Portugal, onde viveu dois anos e trabalhou com o grupo A Barraca, inclusive utilizando a linguagem empregada anteriormente na sequência *Arena Conta...* na montagem do espetáculo *Barraca Conta Tiradentes*, em 1977. Baseado no texto do próprio Boal, em parceria com Gianfrancesco Guarnieri, teve em seu elenco nomes como Jorge Gonçalves, no papel de Tiradentes, Mário Viegas, Maria do Céu Guerra e Fernanda Lapa, entre outros.

Retorna ao Brasil somente em 1984, com a anistia, vivendo no Rio de Janeiro. Entretanto, ainda continuou a realizar atividades internacionais, em paralelo com a sua produção prática e teórica. Realizou uma série de montagens, cursos e colóquios no Brasil e no exterior, além de ter lançado vários livros nos quais encontra-se sistematizados a sua prática teatral e seu conteúdo estético-ideológico. O livro *Teatro do Oprimido e Outras Poéticas Políticas* foi lançado em 1975, após ter sido escrito durante o período em que viveu em Buenos Aires, e teve sucessivas edições desde a sua volta ao país. Boal falece em 2009, sendo no mesmo ano nomeado como Embaixador Mundial do Teatro pela UNESCO, ratificando sua posição enquanto teatrólogo brasileiro mais conhecido e respeitado mundialmente.

1.2 Teatro do Oprimido

O Teatro do Oprimido teve sua origem a partir das experiências realizadas por Augusto Boal no final da década de 60 e foi sistematizado enquanto compêndio teórico a partir da sua ida em exílio para Buenos Aires. Teve seu auge com o lançamento do livro *Teatro do Oprimido e Outras Poéticas Políticas*, em 1975, sendo complementado através do lançamento de outras publicações correlatas. Durante os anos seguintes, principalmente entre o final da década de 70 e o fim da década de 80, foi-se adicionando elementos ao livro lançado em 1975, à medida em que eram publicadas novas edições.

Tal compêndio é a representação da posição político-ideológica do seu autor frente à opressão praticada por um regime ditatorial militar que se manteve no controle do Estado Brasileiro entre 1964 e 1985. Levando em consideração que a ditadura militar se iniciou oito anos depois do retorno de Boal ao Brasil, após uma temporada de estudos nos Estados Unidos, e terminou um ano depois do seu retorno ao país após ser

amnistiado, verifica-se o quão determinante foi tal regime dentro da composição do T.O.¹, uma vez que se deu nas fases de desenvolvimento e maturidade artística do autor.

Portanto, o T.O. representa também um modelo cênico-pedagógico que visa utilizar o teatro enquanto elemento de militância e que, através da participação ativa do indivíduo dentro da representação teatral, ele possa buscar em cena a mudança que quer para si e para o contexto social no qual está inserido. No espaço de apresentação, o cidadão deveria experimentar um processo de aquisição de conhecimento que o permitisse visualizar claramente sua condição de oprimido frente ao regime vigente, de modo que ele pudesse se assenhorar da situação de uma maneira tal em que ele fosse capaz de concretizar uma mudança para si e para o entorno, tanto em cena quanto na sua própria realidade. Esta, em suma, era a função do teatro para o autor dentro da sua estética; seria a manifestação do próprio exercício político do qual nenhum cidadão deveria abster-se.

Considerando o teatro enquanto um palco no qual os indivíduos percebessem mais claramente que são oprimidos, este mesmo palco deveria ser um espaço dentro do próprio contexto de vida do cidadão, e não dissociado deste. Assim, os participantes poderiam “despertar” - em cena e na realidade, como um só espaço - e poderiam ver sua própria situação em função do poder exercido pelos opressores, para que assim fossem capazes de se libertar do cenário de opressão, gerando conscientemente soluções que pudessem ganhar sentido prático em função da mudança que se quer promover.

Diante destes dois fatores - a busca, ao mesmo tempo, de uma maior liberdade de expressão e autoconhecimento -, e na impossibilidade que o teatro praticado comumente naquele tempo tinha de atender estas e outras demandas mais específicas, Boal criou formas teatrais que correspondessem a suas expectativas, e que formam o compêndio que dá base ao Teatro do Oprimido. Neste processo de criação do seu próprio fazer teatral, o autor explica a necessidade da criação de algo mais ligado aos ideais de liberdade em relação à condição de oprimido, explicando que importantes estéticas teatrais não eram plenamente adequadas a este pensamento e, ao contrário, serviam os propósitos dos grupos dominantes. Segundo sua nota explicativa, logo no início do livro, o teatro é “uma arma muito eficiente. (...) Por isso, as classes dominantes permanentemente tentam apropriar-se do teatro e utilizá-lo como instrumento de dominação” (Boal, 2009: 11).

¹ A sigla T.O. refere-se ao termo Teatro do Oprimido.

O livro essencial do T.O. é revestido desta vontade de transformação, que se faz notar a partir da sua própria organização. Depois de uma explicação preliminar que visa a exposição clara e indubitável dos objetivos do autor, há uma parte dedicada à descrição da “Árvore do Teatro do Oprimido”, onde se encontram breves descrições sobre as principais formas e métodos teatrais nas quais se aplicam os fundamentos ideológicos que permeiam a origem estético-teórica do T.O.: Teatro Jornal, Teatro Imagem, Teatro Invisível, Teatro Legislativo e Teatro Fórum, cujos conceitos serão abordados mais adiante. Cada uma destas formas teatrais são encontradas nesta “Árvore” segundo sua função dentro do Teatro do Oprimido como um todo, e rodeadas de conceitos importantes para as suas práticas, tais como a ética - que, por sinal, corresponde à raiz da “Árvore” - a política, os jogos, a solidariedade, a filosofia, a economia, entre outros. A seguir, na seção “Oprimidos e Opressores”, Boal descreve seu entendimento acerca destas duas condições, inclusive observando que identificar a alcinha de alguém não é fácil, visto que ninguém é 100% oprimido ou opressor, e alguém que em um instante é oprimido pode virar opressor numa mesma situação ou posteriormente. Aproveita também para reiterar que seu trabalho está vinculado à causa dos oprimidos, que fazer T.O. demonstra a escolha ética pelo trabalho em prol dos oprimidos, e destaca que “tentar transformá-lo [o T.O.] em mero entretenimento sem consequências, seria desconhecê-lo; transformá-lo em arma de opressão, seria traí-lo” (Boal, 2009: 25).

Nas etapas seguintes do livro, Boal revisita importantes teóricos, explicando suas experiências práticas orientadas pelos respectivos sistemas sobre os quais realiza sua reflexão, assim como explica que estes entendimentos teatrais não atendem perfeitamente à causa dos que são oprimidos. Esta revisitação está dividida em três etapas: “O Sistema Trágico Coercitivo de Aristóteles”, “Maquiavel e a Poética da Virtù” e “Hegel e Brecht: Personagem-Sujeito ou Personagem-Objeto”. Em seguida, ele expõe seu entendimento a respeito do “Conceito do 'Épico’”, na qual ele tenta explicar esta conceituação segundo as “extraordinárias transformações que sofre o teatro, com a contribuição do pensamento Marxista” (Boal, 2009: 139). Esta reflexão sobre como deve ser entendido o conceito de “épico” ainda se dá segundo a análise comparativa entre as obras de Hegel e Brecht, iniciada na parte anterior. Afirma que Brecht usa o termo “Teatro Épico” em resposta ao conceito de “Poesia Épica” de Hegel e que “a confrontação entre estas duas Poéticas (Hegelianas e Brechtianas) se dá no conceito de liberdade do personagem, (...) para Hegel o personagem é inteiramente livre (...); para

Brecht (e para Marx) o personagem é objeto de forças sociais” (Boal, 2009: 141). Boal segue esta corrente e adapta o conceito de “épico” de forma que sirva melhor à causa do T.O., principalmente no sentido de que a história representada não promova tão somente a aquisição passiva de conhecimento, e sim que apresente o contexto colocado em causa de tal forma que faça com que o espectador, consciente e envolvido de maneira ativa com o desenrolar do espetáculo, consiga colocar em prática a mudança que almeja em cena, que por sua vez transbordará para a realidade comum, tamanha a unidade que deve existir entre os objetivos finais da peça e os objetivos de vida de todos os participantes.

Após as reflexões realizadas nas partes anteriores, finalmente Boal apresenta, na parte final do livro, sua “Poética do Oprimido”. Esta parte divide-se em duas seções: o relato de “Uma experiência de teatro popular no Peru” e a descrição do “Sistema Coringa”. O autor ressalta que nesta parte são mostrados “alguns dos caminhos pelos quais o povo reassume sua função protagônica no teatro e na sociedade” (Boal, 2009: 177). Na primeira seção, o autor relata a sua participação, no âmbito do teatro, na Operação Alfabetização Integral (Alfin), um programa educativo realizado pelo Governo Revolucionário Peruano a partir de 1973 e cujo objetivo era o de acabar com o analfabetismo no país em mais ou menos quatro anos. Na segunda seção, Boal explica de maneira detalhada o que é o elemento Coringa dentro de um espetáculo do Teatro do Oprimido. Segundo o autor, o Sistema Coringa existe enquanto instrumento utilizado no espetáculo “para eliminar a propriedade privada dos personagens pelos atores individuais” (Boal, 2009: 177). Em breve, no decorrer deste estudo, este conceito será novamente abordado.

1.2.1 Formas de Teatro do Oprimido

O conteúdo estético-teatral do Teatro do Oprimido pode ser expresso, em cena, através de diferentes formatos e metodologias. A diferença entre cada uma delas se verifica sobretudo a partir de dois fatores: o objetivo específico da respectiva forma, e o público-alvo que deve se apropriar dela.

Para superar as barreiras linguísticas existentes entre as tribos indígenas de diferentes etnias com as quais Boal trabalhou no Peru, Boal criou o Teatro Imagem. Ao invés das palavras, são utilizados elementos de interação tais como o corpo e suas potencialidades fisionômicas, objetos de cena do próprio contexto no qual vivem os

participantes, cores associadas a determinados estados emocionais e fenômenos naturais, entre outros. O objetivo é que, através da utilização em cena dos respectivos elementos em substituição à palavra, seja ampliada a visão sinalética dos indivíduos, “onde significantes e significados são indissociáveis, como o sorriso de alegria no rosto, ou as lágrimas de tristeza e de pranto” (Boal, 2009: 18). Em outras palavras, pretende-se que o espetáculo teatral seja composto de imagens - criadas pela combinação entre os elementos acima descritos - que sejam uma apresentação objetiva de conceitos e situações pertencentes aos envolvidos, de forma que a assimilação do símbolo imagético se dê de maneira clara e direta. Neste caso não se trabalha, portanto, qualquer significado simbólico inerente a uma palavra dissociada de um contexto e associada a uma situação diferente da que os envolvidos são familiarizados.

Os significados de uma mesma palavra em contextos diferentes serão trabalhados, por exemplo, no Teatro Jornal. Esta forma teatral foi criada em resposta à falsa imparcialidade dos meios de comunicação, os quais, no entendimento de Boal, serviam na verdade como instrumento de divulgação implícita dos ideais dos seus verdadeiros donos: neste caso, o regime ditatorial militar. O Teatro Jornal é um conjunto de doze métodos de transformação de textos jornalísticos em cenas teatrais que visa desmascarar a dita imparcialidade dos meios de comunicação, trabalhando em cena justamente os acontecimentos que eram distorcidos nas versões midiáticas. Revelava-se na apresentação as entrelinhas da notícia, aquilo que era censurado e colocado na mídia com outras palavras, as quais não correspondiam àquilo que de verdade acontecia e que, ao contrário, serviam para esconder o que de mais importante acontecia realmente, apresentando uma versão mais conveniente à manutenção da ordem através da alienação do povo. Também mostrava-se ao público como na prática os editores de um jornal poderiam manipular o sentido de uma notícia, não somente manipulando o emprego das palavras, mas também a partir da própria diagramação do jornal, da seguinte forma: destacando certas notícias em detrimento de outras a partir da sua ordem de apresentação no jornal; alterando o tamanho da letra das manchetes de maneira que uma notícia mais importante para os militares pudesse se sobrepor a uma outra notícia comum; utilizando fotos ilustrativas muitas vezes dissociadas dos seus respectivos contextos, entre outras estratégias. O Teatro Jornal foi criado no início da década de 70, e foi muito utilizado em seus espetáculos no Teatro de Arena, em São Paulo, até a sua partida em exílio para Buenos Aires, em 1971, três anos depois do decreto do Ato Institucional Nº 5.

Outro método também trata de opressões implícitas, desta vez não em noticiários, mas sim no próprio indivíduo. O método Arco-Íris do Desejo visa a teatralização das opressões introjetadas no indivíduo a partir das suas vivências sociais. É também conhecido como o Método Boal de Teatro e Terapia e foi desenvolvido por Boal na década de 80, quando este vivia na França. Apesar de ser um método que lida com questões de foro particular, nas quais o indivíduo se oprime a si mesmo, esta forma teatral também se baseava no trabalho em grupo. Identificar que certas experiências sociais causavam semelhantes auto-opressões em diferentes indivíduos era um processo que gerava muitos temas que viriam a se tornar cenas teatrais, além de também servir à vertente terapêutica-psicológica.

Dentre todas as formas teatrais que compõem o Teatro do Oprimido, a mais conhecida e mais praticada, inclusive internacionalmente, é o Teatro Fórum. Os espetáculos que utilizam este método trabalham em cena situações relevantes para a dinâmica societal, expondo de maneira objetiva quem são os oprimidos e opressores, e o espectador - ou melhor, o Spect-ator - é convidado a entrar em cena pelo Coringa e pode refazê-la ao seu modo. Por exemplo, durante a apresentação de um conflito entre oprimido e opressor, o Coringa pode intervir e introduzir alguém da platéia para assumir o lugar do oprimido e fazer diferente, caso o opressor esteja conseguindo fazer valer o seu argumento, dentro de um contexto de improvisação. Ou então, uma vez que o conflito seja finalmente resolvido a favor daquele que é oprimido, culminando no fracasso da situação de opressão – sendo sempre esta a resolução definitiva – o Coringa pode introduzir outro alguém para assumir um protagonismo em cena tal que o permita também decidir e executar ao seu modo as novas diretrizes vigentes após a resolução do conflito. Não há barreiras entre atores e platéia, todos são Spect-atores, e a apresentação sempre se baseia em uma situação de opressão real e devidamente contextualizada. Desta forma, aquilo que se faz em cena também é uma resposta e uma interferência direta na situação em questão naquele momento, possibilitando assim a almejada união entre palco e vida real.

O Teatro Fórum ainda será mencionado, no decorrer deste trabalho, devido à sua relevância dentro do T.O. Outro importante método a ter em conta é o Teatro Legislativo. Neste método, utiliza-se a dinâmica do Teatro Fórum, descrita basicamente acima, sendo que com o objetivo de, ao final do espetáculo, se tenha o esboço de verdadeiros projetos de Leis, que posteriormente possam ser adequadamente formatados e apresentados às Casas Legislativas, sejam elas câmaras municipais ou câmaras de

deputados. Na prática, o espetáculo se desenrola seguindo a dinâmica do Teatro Fórum e a reprodução de processos oficiais de debates parlamentares em torno de um tema. Os participantes, os Spect-atores, poderiam contribuir ativamente para a formatação do projeto de Lei ao longo do debate, que é o próprio espetáculo.

O Teatro Legislativo surgiu em 1992, quando Augusto Boal foi convencido, por alguns Coringas do Centro de Teatro do Oprimido (CTO) que ele fundou no Rio de Janeiro, a se candidatar a vereador nesta mesma cidade. Boal, portanto, lançou-se candidato, com a seguinte condição: a de que os praticantes de T.O. na cidade o ajudassem a fazer uma campanha que contasse com iniciativas teatrais em sua divulgação, assim como levassem junto com ele o T.O. para o Legislativo, caso ganhasse a eleição. Boal foi eleito, a despeito da sua descrença em relação a um resultado positivo nas eleições, e adaptou o Teatro do Oprimido ao objetivo de legislar e criar leis com a participação ativa do povo, criando portanto o Teatro Legislativo. A partir de 1º de janeiro de 1993 Boal e seu grupo de sustentação criaram vários “Elos” e “Núcleos” de Teatro do Oprimido em várias localidades. “Elos” eram grupos de pessoas de uma mesma localidade que têm comunicação constante com os membros do gabinete do vereador e podem expressar suas opiniões e suas considerações pessoalmente na Câmara Municipal, ou em qualquer outra atividade de Teatro Legislativo organizada pelo gabinete. “Núcleos” eram grupos de pessoas com uma participação mais ativa, constituindo grupos de Teatro do Oprimido, bem como organizando e apresentando espetáculos de Teatro Legislativo, frequentemente, em diferentes localidades. Durante o mandato de vereador de Boal, foram formados 60 núcleos de T.O., assim como foram aprovadas treze Leis Municipais. Alguns projetos de Leis, aprovados ou não, também serviram de inspiração para a aprovação de futuras Leis, inclusive nas esferas estaduais e federais², após o término do mandato de Boal, em Dezembro de 1996.

Boal deixa de ser vereador mas o Teatro Legislativo não acaba ao fim do seu mandato, pelo contrário: tendo sido o seu método criado, aperfeiçoado e mostrado a sua eficácia, começou-se um processo de difusão por todo o país, através de iniciativas do próprio Centro de Teatro do Oprimido do Rio de Janeiro, como também através dos trabalhos de outros CTOs em outras cidades, de outros políticos, de outras instituições

² A República Federativa do Brasil possui três esferas de governo: a esfera Municipal (as Cidades), a Estadual (os Estados, ou as Unidades Federativas do Brasil) e a Federal (o País, ou a União).

de interesse público, entre outros agentes sociais. Esta forma de Teatro do Oprimido também encontrou ecos ao redor do mundo, como se vai verificar neste estudo, no próximo capítulo, a partir da análise das experiências do projeto *Estudantes por Empréstimo*, uma iniciativa liderada pelo Coringa de T.O. José Soeiro, em Lisboa e no Porto.

Por fim, para completar a exposição das principais formas do Teatro do Oprimido, tem-se o Teatro Invisível, no qual “provoca-se a interpenetração da ficção na realidade e da realidade na ficção” (Boal, 2009: 20). É um método no qual o fenômeno teatral não se revela enquanto apresentação, simplesmente ocorre de maneira velada (no sentido de que não se apresenta como evento teatral) e se dá no próprio espaço cotidiano do tema trabalhado. Atores e espectadores (todos Spect-atores) estão no mesmo nível de interação, sendo o palco a própria vida (e a vida o próprio palco), de forma que o espectador pode ter participação ativa em uma determinada “apresentação” sem que nunca saiba que “atuou” propriamente em um evento teatral.

As seis formas do Teatro do Oprimido supracitadas (Teatro Imagem, Teatro Jornal, Arco-Íris do Desejo, Teatro Fórum, Teatro Legislativo e Teatro Invisível), que são consideradas os principais métodos de aplicação da ideologia do T.O., podem ser aplicadas sozinhas ou em conjunto. Por exemplo, os espetáculos de Teatro Legislativo quase sempre são apresentados tendo como base o formato dos espetáculos de Teatro Fórum, assim como uma apresentação pode começar segundo o método do Teatro Invisível e depois se desenvolver a respeito das opressões introjetadas nos indivíduos, transformando-se em uma sessão teatral sob o método do Arco-Íris do Desejo; em resumo, há a possibilidade de combinar duas ou mais formas de T.O. em uma mesma apresentação, de modo a atender de maneira mais eficiente os propósitos de ação, libertação e emancipação do elemento oprimido.

1.2.2 Revisitando Aristóteles, Maquiavel, Hegel e Brecht

Algo que merece destaque, dentro do processo de construção teórica do Teatro do Oprimido, são os comentários que Augusto Boal faz a respeito das ideias de importantes pensadores, tais como Aristóteles, Maquiavel, Hegel e Brecht. Boal dá uma atenção especial à motivação ou ao propósito de cada pensamento sistematizado por estes autores, assim como teve ao longo dos seus escritos a atenção de deixar claro para que (e para quem) é dirigido o Teatro do Oprimido. O entendimento acerca dos trabalhos destes autores é muitas vezes acompanhado da explicação do porquê que certas teorias

não servem em plenitude ao propósito para o qual o T.O. serve, verificando-se muitas vezes, por exemplo, que certas metodologias utilizadas nas diversas aplicações dos conceitos do T.O. são respostas às tais “incapacidades”, seja apresentando uma ideia que preencha uma lacuna, ou propondo uma nova interpretação àquilo que foi dito pelos supracitados autores.

Em outras palavras, a sistematização do Teatro do Oprimido também surgiu a partir da impossibilidade que Boal encontrou para a utilização de um método teatral já existente que pudesse atender plenamente aos seus objetivos de promover ação, libertação e emancipação. Tendo isto como base, ele propõe um conjunto de métodos diferenciados para atender às especificidades da sua causa. O próprio autor explica a diferença entre aquilo que ele propõe e aquilo que já foi anteriormente proposto:

Espero que as diferenças fiquem bem claras: Aristóteles propõe uma Poética em que os espectadores delegam poderes ao personagem para que este atue e pense em seu lugar; Brecht propõe uma poética em que o espectador delega poderes ao personagem para que este atue em seu lugar, mas se reserva o direito de pensar por si mesmo, muitas vezes em oposição ao personagem. No primeiro caso, produz-se uma “catarse”; no segundo, uma “conscientização”. O que a Poética do Oprimido propõe é a própria ação! (Boal, 2009: 182)

Esta ação que se propõe é representada, em cena, no conceito inerente a qualquer espetáculo de T.O. de ser um espaço no qual se busca a participação ativa de todos os que se encontram ligados à apresentação. É uma questão de entregar o fazer teatral ao povo, para que ele o faça à sua maneira e segundo as suas necessidades, interagindo no espetáculo tal como deveria fazê-lo em cada uma das suas atividades rotineiras, conscientemente e emancipadamente.

Ressalta-se que a análise de Boal em relação a certos pensamentos anteriores aos seus não é gratuita. Obedece ao critério de atender plenamente ou não à sua causa: a de fazer com que o indivíduo comum promova a ação determinante ao andamento do contexto; que tenha liberdade de escolha, ao invés de ter de se submeter a um contexto imposto; e que possua a emancipação, obtida de maneira consciente, algo que o transforma em ator principal da sua própria vida, assenhorando-se igualmente das suas motivações e dos seus rumos. Busca-se não descontextualizar nenhuma teoria desenvolvida pelos autores analisados, para que se perceba que tais teorias seguiram um

rumo segundo sua época, mas que o momento no qual Boal exercia suas atividades tinha outras demandas e, para o autor, o teatro deveria servir as diferentes demandas que tinham o povo em sua época. O autor começa a partir de uma análise do que ele próprio intitula como “O Sistema Trágico Coercitivo de Aristóteles”. Eis o que Boal afirma sobre o tema, preliminarmente:

“Teatro” era o povo cantando livremente ao ar livre: o povo era o criador e o destinatário do espetáculo teatral, que se podia então chamar “canto ditirâmico”. Era uma festa em que podiam todos livremente participar. Veio a aristocracia e estabeleceu divisões: algumas pessoas iriam ao palco e só elas poderiam representar enquanto todas as outras permaneciam sentadas, receptivas, passivas: estes seriam os espectadores, a massa, o povo. E para que o espetáculo pudesse refletir eficientemente a ideologia dominante, a aristocracia estabeleceu uma nova divisão: alguns atores seriam os protagonistas (aristocratas) e os demais seriam o coro, de uma forma ou de outra simbolizando a massa. (Boal, 2009:12)

Nota-se que, neste contexto “coercitivo”, os elementos antagônicos tinham suas posições bem evidenciadas: o grupo dominante era a aristocracia e o grupo oprimido era o povo, a massa, que estava sob o controle das regras peculiares ao regime específico em questão, onde o exercício do poder se dá pela subjugação de outrem. Segundo Boal, este sistema de coerção possui três etapas, antes do objetivo final, que é provocar no espectador a catarse. Na primeira etapa, ocorre o estímulo da *hamartia*. Ou seja, de acordo com Boal, em um primeiro momento, o espectador é levado a conectar-se empaticamente ao herói no decorrer das suas ações até que ocorre a *hamartia*, o “erro de cálculo” do herói, fruto de sua ignorância frente às variáveis peculiares ao contexto no qual está inserido, em uma atitude que desafia qualquer regra vigente imposta pelos deuses. Neste momento, o espectador, já conectado empaticamente com o herói, também o acompanha em sua queda e em sua desgraça.

Na segunda etapa, quando o herói reconhece o seu erro, o espectador, empaticamente, também reconhece seus próprios erros em relação às regras existentes no seu contexto específico. Reconhece seu próprio “erro de cálculo”, e já passa a temer o seu possível castigo, sentimento que lhe acompanha até à terceira etapa, na qual o herói sofre as consequências das suas transgressões, de forma violenta e irreversível, uma vez que o cenário conjecturado através das ações transgressoras do herói e o

cenário de regras bem específicas, regido e criado pelos deuses, são inconciliáveis. A partir disto, aterrorizado com as consequências dos “atos falhos” do herói, o espectador se purifica dos seus próprios erros, como se estes erros também fizessem parte do conjunto de erros praticados pelo herói, como se o herói também fosse punido pelos erros do espectador. Então acontece a catarse, a purificação, a purgação dos erros do espectador, que se comove com a punição sofrida pelo herói, mediante a relação empática que já tinha sido levado a estabelecer desde o começo do espetáculo. Depois disto, o espectador deve enfim seguir sua vida normal sem pensar naqueles atos temerários, e sobretudo não repeti-los.

Ainda no sentido de demonstrar que importantes compêndios estéticos não eram necessariamente adequados para servir enquanto arma de liberação da condição de oprimido, e após fazer suas considerações sobre “O Sistema Trágico Coercitivo de Aristóteles”, Boal disserta sobre aquilo que ele intitula a “Poética da Virtù”, de Maquiavel. Embora neste caso o protagonista em questão apresente características diferentes das que apresentava o herói trágico, este personagem ainda possui características diferentes das do cidadão comum, afastando-se do povo e apresentando-se enquanto novo aristocrata. Ainda que não sejam conectados à conceituação e à difusão dos valores morais do modelo de sociedade ateniense, ou dos seus resquícios verificados nos vários modelos de sociedade mais conhecidos posteriormente, este protagonista ainda é complexo o suficiente para que não possa ser considerado um arquétipo representativo das características apresentadas pela maioria dos cidadãos comuns; suas diferentes virtudes e a combinação especial destas os fazem supra-humanos, por assim dizer, colocando-os numa condição minoritária, assim como geralmente a aristocracia opressora é em comparação ao grupo dos oprimidos. Boal desenvolve o cerne das suas ideias a respeito disto a partir da análise da peça *A Mandrágora*, de Maquiavel. A descrição e, ao mesmo tempo, a análise que o autor faz sobre a personagem Ligúrio oferece uma percepção básica acerca dos temas mais importantes para a compreensão do que ele quer dizer a respeito da “Poética da Virtù”:

Ligúrio é o personagem central da peça, o personagem pivot, o maior virtuoso. (...), que poderia ter escolhido ser monge ou cônego. (...) acredita apenas na sua capacidade de inteligência, na sua capacidade de resolver, através do intelecto, todos e quaisquer problemas que surjam. Jamais confia no acaso, na boa fortuna ou no destino, como Calímaco; confia apenas nos esquemas que pensa e

preestabelece, e depois metodicamente executa. Em nenhum momento passa-lhe pela cabeça qualquer pensamento ou preocupação de ordem moral, a não ser quando medita sobre a maldade dos homens. Medita friamente (...) sobre o bom ou o mau uso que se pode fazer da crueldade, sem atribuir à crueldade em si qualquer valor moral. (...) É um camaleão. (Boal, 2009: 118)

Ainda que este arquétipo seja distante do que se vê entre o povo, Boal considera que a mudança de paradigma que se nota ao comparar os dois compêndios estéticos até agora apresentados mostra que “nada estaciona neste mundo, inclusive os sistemas políticos e sociais que surgem, desenvolvem-se e dão lugar a outros que virão a sofrer igual destino” (Boal, 2009: 106). Inclusive, *A Mandrágora* é considerada pelo autor enquanto uma experiência bem sucedida de dramaturgia popular, visto que atinge a inteligência do espectador e, quando o faz emocionar-se, consegue-se através do estímulo ao raciocínio e ao pensamento, e não o faz através de qualquer relação empática.

O autor continua sua revisitação a importantes estéticas anteriores, discorrendo em torno do seguinte enunciado: “Hegel e Brecht: Personagem-Sujeito ou Personagem-Objeto?”. Neste ponto, Boal ressalta a personagem enquanto objeto submetido às influências diversas provenientes do contexto social. Não é submetido preponderantemente à moralidade e aos valores superestruturais encontrados no contexto da tragédia, tampouco possui a aparente supremacia sobre si próprio independentemente do contexto ao redor, insinuada pela personagem “supra-humana” há pouco citada; este protagonista é mostrado sob a influência preponderante que o contexto social exerce sobre a construção do pensamento. Há aqui também uma reflexão importante acerca das emoções. Anteriormente foi mostrado como a emoção pode criar um elo empático entre o espectador e o herói, construindo o caminho para a catarse. Boal ressalta que Brecht nunca foi contra a emoção, desde que esta emoção seja fruto do conhecimento, e não da ignorância. O autor explica:

Como não vai o espectador emocionar-se com a MÃE CORAGEM que perde os seus filhos, um a um, na guerra? É inevitável que nos emocionemos todos até às lágrimas. Mas deve-se combater sempre a emoção causada pela ignorância: que ninguém chore a fatalidade que levou os filhos da Mãe Coragem, mas sim que se chore de raiva contra o comércio da guerra, porque é esse comércio que rouba os filhos à Mãe Coragem. (Boal, 2009: 161)

O autor se preocupa em mostrar que a empatia, ainda que não seja fruto de qualquer tentativa de se apropriar indevidamente da emoção do espectador em função do seu desconhecimento acerca do contexto, ainda que “exista uma colisão de interesses entre o universo fictício e o universo real dos espectadores” (Boal, 2009: 172), é uma arma perigosa e que funciona propriamente para fins manipulativos, dependendo de quem a usa em sua dinâmica teatral. Em outras palavras, mesmo que a empatia se dê através de um processo de conhecimento, sobrepondo-se a ignorância, ainda assim este fenômeno pode ser utilizado, por parte daquele que oprime, para o benefício de seus próprios objetivos políticos.

Mediante uma análise básica dos três compêndios estéticos apresentados em sequência, nota-se que as mudanças verificadas entre um e outro se dão no nível da concepção da personagem em relação ao contexto ao redor, inclusive em relação ao espectador. Ou seja, o espectador, na prática, não deixou de ser sujeito passivo em função daquilo que lhe é apresentado. Mesmo que o espectador passe por um processo de estímulo da consciência, mesmo que seja incentivado a buscar melhorias para a sua condição e para a sociedade como um todo, ele não é convocado para expressar seu anseio de mudança em cena. Ele não pode, por exemplo, sair efetivamente dentre os camponeses e tentar evitar a morte de Kattrin, que morreu na tentativa de alcançar um bem comum; ele não pode aconselhar Mãe Coragem a impedir que o seu filho mais velho, Eilif, seja convencido a se recrutar para a guerra. Enfim, ainda que o espectador anseie pela mudança sugerida, ainda que ele, por analogia, anseie por certas mudanças em seu próprio cotidiano, em palco ele não pode praticar tais mudanças. E esta limitação da condição do espectador no fenômeno teatral até aquele momento era um fator preponderante para a inadequabilidade dos sistemas teatrais mais conhecidos em relação às mudanças sociais pretendidas. Segundo Boal, “o teatro deve ser um ensaio para a ação na vida real, e não um fim em si mesmo” (Boal, 2009: 19). E como fazer com que o espectador se torne um sujeito ativo em cena, deixando completamente de lado a condição prática de passividade em cena que lhe é outorgado? Ao sugerir que o espectador seja na verdade um Spect-ator, o autor expõe sua sugestão na tentativa de alcançar esta mudança em particular, e alcançar a mudança da condição de oprimido, no geral.

1.2.3 O Spect-ator do Teatro do Oprimido

O Teatro do Oprimido, na tentativa de se consolidar enquanto um sistema que promove uma mudança nas relações teatrais e, conseqüentemente, uma mudança nas relações de poder que criam as figuras de oprimido e opressor na sociedade, busca, basicamente, ser uma plataforma de transformação social através do chamamento do elemento oprimido - pertencente às classes sociais passíveis de um preconceito generalizado e comum - para um protagonismo em cena, para que este protagonismo se estenda ao seu próprio cotidiano, fazendo com que através da experiência teatral o indivíduo adquira maior conhecimento acerca do contexto que o oprime e que possa, no palco e na vida, libertar-se. O palco, neste caso, se constitui enquanto vetor fundamental de mudança, uma vez que nele o oprimido é encorajado a assumir uma posição ativa sobre o que se passa ao seu redor, e o objetivo é que este comportamento pró-ativo ultrapasse a fronteira teatral e atinja determinadamente os níveis mais práticos da dinâmica societal. Segundo Augusto Boal,

O espetáculo é o início de uma transformação social necessária e não um momento de equilíbrio e repouso. (...) O Teatro do Oprimido, em todas as suas formas, busca sempre a transformação da sociedade no sentido da libertação dos oprimidos. É ação em si mesmo, e é preparação para ações futuras. 'Não basta interpretar a realidade: é necessário transformá-la' – disse Marx, com admirável simplicidade. (Boal, 2009: 19)

Diante disto, ressalta-se que este tipo de teatro é voltado para indivíduos inseridos em algum cenário de opressão, ou seja, pessoas de diferentes realidades, com suas respectivas particularidades, detentoras de qualificações profissionais distintas e que, no contexto no qual estão inseridas, sofrem por parte de outrem, ou por parte de alguma situação, diferentes níveis de opressão, ora mais claras, comuns e objectivas, ora mais subjetivas, intrínsecas, não facilmente compartilhadas. Tais pessoas, quando levadas ao palco para exercerem funções de protagonismo, não são necessariamente atores profissionais.

Pode-se afirmar que estes oprimidos - que são, ao mesmo tempo, objetos e sujeitos do Teatro do Oprimido - são não-atores visto que, para além de não serem atores profissionais (sem formação ou qualificação reconhecida), aquilo que vai fazer com que um determinado indivíduo em situação de opressão se integre em alguma

plataforma teatral orientada por esta linha estética é simplesmente sua experiência de vida e sua determinação em reverter esta situação (no caso específico do Teatro do Oprimido), e não a sua capacidade ou virtuosismo em interpretar uma personagem, seja qual for a forma de T.O. na qual ele atue. Esta ideia fica clara a partir da explicação do próprio Boal a respeito do Teatro Fórum e do conceito de Spect-ator:

O Teatro-Fórum - talvez a forma de TO mais democrática e, certamente, a mais conhecida e praticada em todo o mundo, usa ou pode usar todos os recursos de todas as formas teatrais conhecidas, a estas acrescentando uma característica essencial: os espectadores – aos quais chamamos de Spect-atores - são convidados a entrar em cena e, atuando teatralmente e não apenas usando a palavra, revelar seus pensamentos, desejos e estratégias que podem sugerir, ao grupo ao qual pertencem, um leque de alternativas possíveis por eles próprios inventadas. (Boal, 2009: 19)

A transição de mero espectador para elemento ativo em cena é, portanto, o elemento central do conceito de Spect-ator e, ao mesmo tempo, o grande objetivo do Teatro do Oprimido. Diz-se “elemento ativo em cena”, porque o indivíduo não é apenas incentivado a se apresentar em palco, mas também se tornar elemento determinante para o desenvolvimento da história contada e, conseqüentemente, agregando ao espetáculo - e à problemática que dá origem ao espetáculo - o seu contributo para que a mudança pretendida se torne tão palpável que extrapole os limites cênicos e atinja o cotidiano.

O Spect-ator, portanto, é aquele indivíduo que estava assistindo ao espetáculo e é convidado pelo grupo a integrar a cena e participar ativamente. Todavia, na prática, pode-se dizer que todos aqueles que fazem parte da cena, sejam eles convidados durante o andamento do espetáculo ou integrantes do grupo de Teatro do Oprimido que se apresenta, são Spect-atores. A diferença é que os integrantes do grupo que se apresentam em cena normalmente são co-criadores, ou seja, também interferem na concepção das outras componentes do espetáculo. Por exemplo, se há um texto, ou uma guia dramatúrgica básica, o indivíduo tem oportunidade de dar sua contribuição, revelando seus “pensamentos, desejos e estratégias”; se há uma concepção de figurinos e adereços de cena, certamente serão utilizados elementos pertencentes àqueles que participam; e, mais importante, se há uma ideia de encenação, esta pode ser alterada pelos membros do grupo não só no momento prévio de concepção, como no próprio

andamento do espetáculo, até porque a participação dos Spect-atores pode modificar qualquer linha de encenação previamente estabelecida, pois outros elementos pessoais igualmente importantes serão agregados. Diz-se que todos podem ser Spect-atores na prática dada à preocupação com a igualdade entre os participantes de um espetáculo do Teatro do Oprimido, que é também elemento-chave para a execução de um eficiente ativismo político. A diferença, no fundo, está em quando o não-ator se engajou (ou foi engajado) no espetáculo. alguns se juntaram no momento da concepção do espetáculo, outros foram agregados na hora da apresentação. Todos são atores e espectadores, e todos devem assumir seu posicionamento frente à questão que é lançada em palco.

1.2.4 O Sistema Coringa

Para ter uma compreensão sólida a respeito do Teatro do Oprimido e dos seus objetivos fundamentais, é importante o estudo sobre o Sistema Coringa. Juntando-se ao entendimento acerca das formas do Teatro do Oprimido, da revisitação que Boal faz a certos teóricos e do conceito de Spect-ator, tem-se os quatro pilares fundamentais da aplicabilidade cênica do T.O., que apresente também uma relação fidedigna com a sua finalidade.

O Sistema Coringa compreende dois aspectos: o primeiro, enquanto metodologia, constitui-se em um estilo de fazer teatro, apresentando uma série de técnicas que foram concebidas em função daquilo que o autor julgava ser necessário para o momento; o segundo, enquanto elemento ativo em cena, participando no espetáculo com funções de coordenação, com ações didáticas e explicativas. Em seu primeiro aspecto, o Sistema Coringa é composto por quatro técnicas: a primeira é a desvinculação ator-personagem. Ou seja, uma personagem poderia ser interpretada por qualquer ator em cena, desde que um determinado ator se revestisse da respectiva “máscara”. Neste caso, a “máscara” não deve ser entendida enquanto máscara facial apenas, e sim no sentido de ser um conjunto de ações e reações particulares que conferem um padrão físico e comportamental (e, portanto, uma identidade) à personagem. Segundo Boal,

Cada um de nós, na vida real, apresenta um comportamento mecanizado preestabelecido. Criamos vícios de pensamento, de linguagem, de profissão. Todas

estas interrelações se padronizam na vida cotidiana. Esses padrões são nossas “máscaras”, assim como são as “máscaras” dos personagens. (Boal, 2009: 257)

Da técnica de fazer com que qualquer personagem seja interpretada por qualquer ator surge uma segunda técnica, que é a de fazer com que todos os atores contem a mesma história sob as mesmas perspectivas. Neste caso, elimina-se a ênfase em um determinado ator ou em uma determinada personagem, uma vez que todos os atores teriam seus momentos de ênfase, dependendo do momento do espetáculo e da preponderância da personagem que estão interpretando no momento em relação à respectiva cena. A intenção era estabelecer um nível de interpretação coletiva, onde os atores trabalhariam sob as mesmas perspectivas (porque todos interpretam todas as personagens), adquirindo assim uma maior unidade narrativa. Uma vez que o ator tenha que interpretar - e, portanto, conhecer bem - todas as personagens, ele adquire uma maior consciência do discurso geral do espetáculo, podendo assim desenvolvê-lo em cena com uma maior propriedade. Ele não estará restrito apenas ao ponto de vista de uma única personagem; ao contrário, ele terá sua consciência ampliada a partir do entendimento acerca de todas as personagens e, conseqüentemente, de todas as frações discursivas que cada personagem representa perante a totalidade do espetáculo. Nota-se, portanto, que, independentemente de ser aplicada em cena ou apenas nos ensaios, esta técnica é importante para que o ator adquira um conhecimento mais amplo sobre o discurso geral do espetáculo e que possa assim movimentar-se e desenvolver-se em palco de forma que contribua mais efetivamente com o desenrolar geral da cena e da apresentação como um todo.

A terceira técnica que compõe o Sistema Coringa é o “ecletismo de gênero e estilo” (Boal, 2009: 259). Ou seja, um espetáculo poderia conter cenas sob a inspiração de diferentes vertentes artísticas, incluindo estilos antagônicos entre si. Buscava-se um “salutar caos estético” (Boal, 2009: 260), no qual houvesse uma quebra de ritmo entre uma cena e outra. O objetivo da quebra era fazer com que houvesse uma desconexão momentânea em relação ao que foi anteriormente apresentado, para que houvesse uma predisposição a uma melhor conexão (sem resquícios de conexões anteriores em excesso) com aquilo que seria desenvolvido a seguir. Esta “quebra”, ou esta pausa bem demarcada entre uma cena e outra, serve como elemento de transição tanto na perspectiva cênica (influyendo diretamente na dinâmica do espetáculo) mas também no âmbito da relação (invisível) entre o público e a tese que se apresenta em palco.

A quarta e última técnica era tanto aplicada nestes momentos de transição entre uma cena e outra quanto no próprio desenrolar do espetáculo. O Sistema Coringa utilizou-se da música enquanto elemento-chave para propiciar um melhor entendimento a respeito do que era exposto. O elemento musical servia, por exemplo, para consolidar uma certa ambiência necessária à dinâmica de uma determinada cena, assim como servia para demarcar a “quebra” entre uma cena e outra, reforçando assim as respectivas transições. O intuito era investir na “experiência simultânea razão-música” (Boal, 2009: 260), na qual a música era o elemento utilizado para preparar o ambiente para que o conteúdo apresentado fosse analisado racionalmente, sendo que a música, neste caso, tem uma influência consequente na tônica do entendimento racional.

O Sistema Coringa manifesta-se ainda sob um segundo aspecto. Neste caso, o Coringa se apresenta enquanto um dos envolvidos no espetáculo que atua enquanto um “mestre de cerimônias”, tendo em mãos o controle da dinâmica da apresentação a partir da coordenação da interação entre os espectadores e atores. Suas ações no decorrer das cenas, assim como na transição entre elas, têm como objetivo encaminhar o desenrolar da apresentação de uma maneira tal que seja possível para todos a participação ativa no desenvolvimento e no final do espetáculo, na qualidade de Spect-atores. A atuação de um Coringa alcança sua plenitude na forma do Teatro Fórum e, consequentemente, no Teatro Legislativo. Entretanto, a atuação do Coringa se estende a qualquer forma e aplicação de conceitos relacionados ao T.O. e inclusive fora de cena.

Fora do espetáculo, o Coringa é um verdadeiro pesquisador do Teatro do Oprimido, conhecedor profundo do compêndio teórico e fomentador de ações de T.O., que também incluem atividades pedagógicas tais como workshops, palestras e intercâmbios entre grupos afins. Também atua como orientador e assume funções de direção de grupos e de espetáculos, guiando não só a dinâmica dos espetáculos como também orientando os rumos do grupo segundo os objetivos políticos que os integrantes se propõem a atingir.

Com tamanha responsabilidade e conhecimento, os Coringas inclusive têm papel fundamental nos rumos do próprio Teatro do Oprimido, através das suas ações em conjunto, tal como aconteceu no episódio da candidatura de Augusto Boal ao cargo de vereador da cidade do Rio de Janeiro, citado anteriormente. Boal foi convencido e incentivado por alguns Coringas do Centro do Teatro do Oprimido (CTO) do Rio de Janeiro a se candidatar e estes se comprometeram a dar sustentação à adaptação dos conceitos do T.O. às atividades legislativas, criando assim o Teatro Legislativo.

Como já foi mencionado, a primeira vez que houve a atuação do elemento Coringa em cena foi na montagem do espetáculo *Arena Conta Zumbi*, em 1965, no âmbito da sequência de espetáculos *Arena Conta...* do grupo Teatro de Arena, de São Paulo. Uma vez que já foi exposta a origem do Sistema Coringa, o porquê de ter sido criado e como o sistema se manifesta em seus dois aspectos, importa agora ressaltar duas outras ideias importantes: o propósito do Sistema Coringa e sua relação com o contexto econômico. O Sistema Coringa surge para quebrar as convenções teatrais que, segundo Boal, não serviam aos propósitos do T.O. e, ao mesmo tempo, propõe um estilo que se adapte não só aos tais propósitos, mas também aos meios de viabilização econômica de um espetáculo (e suas respectivas restrições) que eram verificados na época. No caso da experimentação do Sistema Coringa no espetáculo *Arena Conta Zumbi*, o próprio Boal destaca o propósito de destruir certas convenções e sugere o caminho que o sistema deve seguir para amadurecer:

[Arena Conta] Zumbi destruiu convenções, destruiu todas as que pôde. Destruiu inclusive o que deve ser recuperado: a empatia. Não podendo identificar-se a nenhum personagem em nenhum momento, a platéia muitas vezes se colocava como observadora fria dos feitos mostrados. E a empatia deve ser reconquistada. Isto, porém, dentro de um novo sistema que a enquadre e a faça desempenhar a função que lhe seja atribuída. (Boal, 2009: 252)

Neste trecho, o autor inclusive demonstra que não é de todo contrário ao processo empático que pode decorrer na apresentação teatral, a despeito de ter revisitado a teoria de Aristóteles e de ter demonstrado posições contrárias em diversos pontos da revisão. O que Boal afirma é que a empatia deve ser aplicada de uma outra maneira que, ao invés de contribuir para a alienação e para a catarse benéfica a quem tem o poder, contribua para um melhor entendimento a respeito da causa que a personagem representa em cena, que é a causa da insurreição perante uma situação de opressão.

O Sistema Coringa, portanto, surge com o propósito de quebrar certos paradigmas teatrais vigentes e, ao mesmo tempo, propor outros que sejam mais condizentes com a causa levantada pelo Teatro do Oprimido. Todavia, assim como o sistema deveria ser viável artisticamente, ele também deveria ser viável economicamente, uma vez que estava sendo desenvolvido como centro das atividades de um grupo teatral (Teatro de Arena) e que, portanto, deveria manter-se

economicamente ativo, para que sua existência enquanto grupo não fosse ameaçada. Além do mais, a maturidade do sistema dependia também de uma sequência de aplicações em espetáculos e, sem condições financeiras adequadas, seria difícil obter o desenvolvimento e a projeção que se planejava para o sistema.

No período do regime ditatorial brasileiro, o país passou não só por restrições de ordem ideológica, mas também por sérias restrições econômicas, e que, conseqüentemente, influenciaram na destinação dos recursos destinados às artes e na diminuição do público. A crise era uma realidade e o fazer teatral deveria tomá-la em conta. Quando se diz que o Sistema Coringa surgiu também por motivos econômicos, se quer ressaltar que isto representou uma reação do próprio agente teatral (neste caso, Augusto Boal) frente ao contexto restritivo, a despeito de qualquer reação que o governo tenha tomado. Isto justifica a atenção que foi dada neste estudo ao Sistema Coringa. No sentido de conhecer adequadamente o contexto e, devido a isto, fazer com que uma criação transite livremente neste contexto, tendo em conta suas limitações e explorando suas potencialidades, o Sistema Coringa é um exemplo prático desta mentalidade. A ideia do sistema manteve-se ligada ao contexto geral da época, teve suas aplicações em alguns espetáculos da sequência *Arena Conta...* e em seguida suas técnicas foram absorvidas, modificadas ou adaptadas de acordo com outros diferentes contextos nas quais foram aplicadas. Entretanto, mesmo que o sistema seja aplicado apenas em parte, ou modificado de acordo com uma situação específica, a ideia de adaptabilidade ao contexto vigente se mantém em cada utilização, fidedigna ou alterada. Como afirma Boal,

Não se pode ficar esperando que ocorram modificações fundamentais na política econômica, de forma que se devolva ao povo a possibilidade de compra. Deve-se enfrentar cada situação no âmbito da própria situação, e não segundo perspectivas otimistas. (Boal, 2009: 272)

O Sistema Coringa foi desenvolvido com o preceito agregado de se adaptar às peculiaridades do contexto. Uma vez que o cidadão comum passa por restrições financeiras, o que ele gostaria de ver ou vivenciar no teatro caso ele se disponha a separar parte do seu orçamento (que é direcionado para suprir outras necessidades) para assistir a um espetáculo? Tentando responder à essa pergunta e, ao mesmo tempo, agregar à resposta os objetivos do T.O., um sistema foi criado e, neste sistema, o

espectador foi transformado em Spect-ator, contribuindo ativamente para, por exemplo, elaborar projetos de leis durante espetáculos de Teatro Legislativo. Ou seja, o cidadão pode encontrar alguma utilidade no fazer teatral quando é possível se apropriar do teatro de tal maneira que este sirva, de alguma forma, ao propósito daquele que quer falar ao contexto e que não possui meios para isso – ainda que ele somente descubra esta potencialidade do teatro no momento da apresentação.

Ser livre é também conhecer as “regras do jogo” e, conhecendo-as, movimentar-se entre elas seguindo a direção da sua vontade.

1.3 Análise de um espetáculo

O primeiro momento deste estudo foi dedicado à biografia de Augusto Boal – e, consequentemente, à origem do Teatro do Oprimido; a seguir, houve uma análise das ideias e dos propósitos do autor, e de como isto se expressa em cena, a partir de comentários a respeito do livro *Teatro do Oprimido e Outras Poéticas Políticas*, que é o compêndio teórico principal deste modo de fazer teatro.

Tendo como base estas duas etapas, pode-se partir para a exposição e análise de um exemplo concreto: um projeto que se utiliza dos princípios do Teatro do Oprimido nas suas ações político-teatrais. Trata-se de um exemplo dos dias atuais e cujas atividades são desenvolvidas em Portugal, tendo como foco as cidades de Lisboa e do Porto. O projeto chama-se *Estudantes por Empréstimo*, e é liderado por José Soeiro, Coringa do Teatro do Oprimido. Primeiramente, haverá uma descrição sobre como surgiu o projeto. A seguir, serão feitos comentários, à luz do que já foi exposto acerca do Teatro do Oprimido, e tendo como base também o depoimento do próprio José Soeiro, que gentilmente respondeu algumas perguntas relacionadas especificamente à participação dos não-atores no processo de construção do espetáculo, assim como em relação ao envolvimento e à influência destes na dinâmica do projeto como um todo e na consecução dos objetivos principais. A entrevista completa com José Soeiro pode ser encontrada nos anexos deste estudo.

1.3.1 História

O projeto *Estudantes por Empréstimo* surgiu em Setembro de 2009 a partir de um grupo de estudantes universitários que tinham em comum a vontade de utilizar o teatro enquanto plataforma de discussão de problemas comuns, sobretudo relacionados ao sistema de educacional e à sua acessibilidade. À época, por exemplo, destacou-se o problema do financiamento dos estudos e das atribuições de bolsas, como se pode ver em um dos espetáculos oriundos do projeto, que conta a história de Ana, que acabara de ingressar no ensino superior. Ela tem seu pedido de bolsa negado e, como precisa deste financiamento para realizar os seus estudos, tenta agir de alguma maneira para reverter este quadro. Neste processo, ela encontra muitos empecilhos, os quais servem para reforçar o problema e, ao mesmo tempo, a necessidade de uma discussão ampla e que ofereça uma solução favorável àquela que se encontra oprimida pelo sistema em questão, bem como aos muitos outros estudantes que se encontram na mesma situação.

Antes do processo, que teve início em Setembro de 2009, um grupo de estudantes foi reunido em uma oficina de Teatro do Oprimido, que se deu em Agosto do mesmo ano. Durante esta oficina, foi feito um levantamento dos problemas que eles enfrentavam. Para além do problema de escassez e acessibilidade às bolsas de estudos, foram levantados outros problemas, tais como:

- As dificuldades de acção colectiva entre os estudantes;
- A dificuldade de conquistar a solidariedade dos professores, mesmo quando retoricamente se batem também pelo ensino público e pela escola democrática;
- As dificuldades associadas aos custos de frequência do ensino superior;
- As soluções de precariedade assistida e de trabalho não remunerado dadas pelas reitorias universitárias para 'apoiar' os estudantes mais carenciados;
- A presença das instituições bancárias nas escolas de ensino superior e a perversão dos sistemas de empréstimos aos estudantes do ensino superior;
- As pressões decorrentes da aplicação do processo de Bolonha ao nível da reestruturação pedagógica;

- As questões do subfinanciamento, com os impactos concretos que têm sobre as condições nas faculdades e na vida dos estudantes³.

A questão da dificuldade de aceder a uma bolsa de estudo, somada às questões anteriormente descritas, deram a tônica da construção de um espetáculo, sob a forma e a dinâmica do Teatro Fórum e sob os conceitos e objetivos do Teatro Legislativo. Foram realizadas cerca de 30 sessões em diferentes lugares, onde foram colhidas opiniões de outros estudantes, que tiveram participação ativa no espetáculo, na qualidade de Spectatores, propondo e discutindo ideias para a resolução das questões abordadas em cena. Terminada a digressão, um grupo de estudantes, deputados e juristas transformaram estas ideias em um conjunto de “iniciativas legislativas - perguntas ao Governo, projetos de resolução, requerimentos e projetos de lei”⁴.

No dia 3 de maio de 2010, houve uma audição na Assembleia da República, na qual se deu a apresentação de uma peça de Teatro Fórum, seguida de um debate a respeito de possíveis soluções para os recorrentes problemas dos estudantes. A reunião aconteceu na Sala do Senado, com a participação de mais de 200 estudantes. Foi criada a Petição para a Igualdade no Ensino Superior e, quando a petição atingiu mais de 5000 assinaturas, ela foi entregue ao Parlamento, que convocou uma outra audição parlamentar com os estudantes, na qual foram discutidas três propostas (contidas na Petição):

- Mudar o regime de atribuição de bolsas de acção social no Ensino Superior, alargando o universo de bolseiros através do aumento da capitação e da inclusão de estudantes imigrantes, simplificando o processo de candidatura (cruzando os dados do Estado), impondo um prazo máximo de resposta de um mês, e estabelecendo um modelo de cálculo linear que acabe com as injustiças dos escalões.
- Garantir o ensino como um direito constitucionalmente consagrado, acabando com a política de propinas que tem sido responsável pelo afastamento dos estudantes mais pobres do Ensino Superior.

³ Em: <<http://estudantesporemprestimo.wordpress.com/o-projecto-anterior/>>. Acesso em: 25 de outubro de 2011.

⁴ Em: <<http://estudantesporemprestimo.wordpress.com/o-projecto-anterior/>>. Acesso em: 25 de outubro de 2011.

- Acabar com o sigilo bancário, para que haja verdade fiscal, pondo fim às injustiças na atribuição de bolsas e permitindo ao Estado ter mais receita para financiar o Ensino Superior e a Acção Social⁵.

Nenhuma destas propostas foram aprovadas na ocasião. De qualquer forma, o canal de comunicação e de exposição dos problemas ao poder público foi criado e estabelecido, e o teatro foi utilizado enquanto arma a favor de quem tem algo a dizer e a propor para mudar o sistema.

1.3.2 Comentários

Importantes elementos estéticos do Teatro do Oprimido podem ser verificados no projeto *Estudantes por Empréstimo*, com o reforço do depoimento de José Soeiro em anexo. Quando perguntado a respeito de como se deu a escolha dos intérpretes que participaram do projeto, Soeiro afirma: “O requisito não era o teatro [a experiência prévia em algum projeto teatral] mas o ativismo político no seio estudantil, ou a vontade de o desenvolver”. Ainda salienta o seguinte: “Creio que no T.O. o critério essencial para se formar um grupo é a partilha de uma condição comum de opressão e a solidariedade”. Verifica-se a consonância com o princípio fundamental da prática do T.O., a de modificar em conjunto uma situação de opressão comum a um grupo de pessoas, utilizando o teatro como arma para atingir este fim. É interessante que também é destacado o elemento “solidariedade”, uma vez que a busca pela mudança não deveria ser apenas em benefício de um único indivíduo em situação de opressão, mas sim para todos os seus pares e, conseqüentemente, para ele. Normalmente os grupos que trabalham sob os fundamentos do Teatro do Oprimido não trabalham apenas para atender aos interesses do coordenador do grupo, do mantenedor do projeto, do Coringa ou de qualquer outro líder ou articulador do movimento social ao qual o grupo é integrado. Esta solidariedade normalmente deveria se repetir em cena: a adequada apresentação da personagem se dá pela execução dos seus movimentos em consonância com tudo o que lhe envolve, e não apenas pela exposição eficiente das suas determinadas características; cada personagem tem importância fundamental para o

⁵ Em: <<http://estudantesporemprestimo.wordpress.com/o-projecto-anterior/>>. Acesso em: 26 de outubro de 2011.

contexto geral do espetáculo, assim como todos os atores, mesmo que uma personagem participe mais do que outra. Cada movimento é fundamental para a construção do discurso geral, e os atores deveriam ter consciência disso. Afinal, se todos têm o objetivo de mudar uma mesma situação, sabe-se que isto só pode ser alcançado mediante a boa execução da apresentação como um todo. Ainda que uma personagem seja muito bem apresentada, se isto se sobrepõe à boa execução de uma outra personagem, isto pode comprometer o discurso geral e, conseqüentemente, a luta pela causa em questão. A ideia de elaborar um discurso geral em consonância com uma “causa” - e que todos estejam “lutando” por ela, - poderia ser adaptada em diferentes processos artístico-teatrais, não apenas como estratégia de coesão, mas também como elemento que associa aquilo que se passa em cena com um contexto familiar àqueles que vêem, mesmo que estes comunguem da “causa” ou não.

No que diz respeito à relação dos intérpretes com a encenação do espetáculo, verifica-se que as experiências particulares dos não-atores são o substrato fundamental para a composição do espetáculo. A partir do que cada um expõe (neste caso específico, suas dificuldades em relação ao acesso às bolsas de estudos), verificam-se as consonâncias entre as experiências dos intérpretes e a temática da apresentação, para que sejam criadas as bases da argumentação de cada personagem, dentro de um processo coletivo de associação de ideias e objetivos em comum. Devido a isto, também se verifica a importância de que os elementos do grupo comunguem do mesmo objetivo, de modo a que este processo coletivo de criação possa fluir de acordo com uma maior linearidade ideológica, que é importante para os espetáculos de Teatro do Oprimido. Ainda em relação à encenação, importa destacar três aspectos. O primeiro diz respeito ao facto de que Augusto Boal compilou, em um livro, uma série de exercícios teatrais diretamente relacionada com as ideias às quais o Teatro do Oprimido se associa, para que sejam utilizados pelos atores em práticas e ensaios que compõem o processo de criação da personagem. O livro chama-se *Jogos para Atores e Não Atores*. Se o livro *Teatro do Oprimido e Outras Poéticas Políticas* é a representação do espírito inquieto do Teatro do Oprimido e da sua ideologia, *Jogos para Atores e Não Atores* é a própria representação do seu corpo. São jogos e exercícios que o próprio Boal aplicou em suas atividades teatrais, e que possibilitaram um preparo adequado em função dos objetivos do Teatro do Oprimido. Vale lembrar que, assim como deixa claro o próprio título do livro, este compêndio é destinado a qualquer pessoa, ou seja, a qualquer não-ator que queira experimentar atividades de “desmecanização do corpo”, expressão também

utilizada por José Soeiro na entrevista disponibilizada em anexo. Neste sentido, é importante notar que, para “desmecanizar” o corpo, é preciso primeiro conhecer a sua “mecânica” particular; conhecendo-a, torna-se mais fácil identificar e separar diferentes características e reagrupá-las, em uma nova “mecânica”, utilizando diferentes combinações, de forma a que o conjunto formado seja adequado à composição de uma determinada personagem.

O segundo aspecto que se destaca é a aplicabilidade do Teatro Imagem enquanto “base essencial da preparação estética das cenas”, tal como ressalta o entrevistado. Como já foi salientado anteriormente, o corpo e suas potencialidades fisionômicas são as plataformas nas quais se assentam a criação imagética da cena. A criação da cena se dá, portanto, de forma a que as imagens concebidas não sejam nem dissociadas das características físicas particulares daqueles que, em conjunto, as apresentam, tampouco dissociadas do contexto que se quer retratar em cena - o qual tem relação direta com o contexto vivido pelos próprios não-atores, arrematando desta forma uma interligação por clara afinidade.

O terceiro aspecto a destacar diz respeito àquilo que José Soeiro gostaria de ter feito diferente no processo de direção de atores. Na já referida entrevista, ele ressalta a importância do trabalho vocal. Isto revela uma preocupação com o melhoramento da qualidade artística da apresentação, algo que muitas vezes pode ser colocado em segundo plano em relação à luta pela causa. A utilização do teatro enquanto arma para que uma situação de opressão seja exposta e superada também deveria sugerir uma tentativa de utilização plena das potencialidades que a “arma teatral” possui. O manuseio adequado desta “arma” depende da atenção dada aos elementos que a compõem. Quando há um cenário de harmonia entre a atenção dada tanto aos elementos estético-teatrais quanto ao objetivo do espetáculo frente ao contexto que se pretende debater, tanto a apresentação do discurso quanto os resultados práticos obtidos podem ser executados e atingidos com maestria também segundo parâmetros artísticos de qualidade. O universo artístico é, afinal, uma das plataformas na qual o teatro se assenta; se alguns elementos deste universo são utilizados com precisão, o objetivo alcançado supera a plataforma social, supera a plataforma artística, e atinge uma plataforma comum a todos, pois o discurso pode-se tornar bem discutido e bem amplificado, proporcionando a tão desejada interação que permite a mudança do contexto.

Nota-se também a influência dos não-atores na composição do texto do espetáculo. Em verdade, verifica-se aqui a existência de dois tipos de texto: o que origina o espetáculo e o que é originado a partir do espetáculo. O texto que dá origem ao espetáculo, que é apresentado em cena, não existe em sua manifestação literal. Primeiramente, em grupo, são escolhidas e elaboradas as bases da argumentação de cada personagem e, a seguir, há um trabalho mais individualizado, no qual cada intérprete desenvolve seus respectivos argumentos. Através desta etapa de trabalho em grupo pode-se conseguir o objetivo da aplicação da segunda técnica do Sistema Coringa, referente ao ato de contar a história em cena sob uma única perspectiva, uma “interpretação coletiva”, uma vez que as linhas argumentativas das personagens, sendo elaboradas em grupo, são do conhecimento de todos. Assim, cada um individualmente poderá elaborar suas respectivas ações em cena, sabendo a essência do que o outro irá elaborar, permitindo uma congruência entre as partes e uma consequente unidade narrativa. Ainda que a primeira técnica do Sistema Coringa - desvinculação ator-personagem - não seja aplicada em determinado espetáculo, o objetivo da aplicação da segunda técnica pode ser alcançado através do método de composição coletiva adotado pelo grupo.

Na etapa individualizada de criação, o texto pode-se manifestar em forma de tópicos, ou até mesmo nem ter uma manifestação escrita. Segundo o entrevistado, inclusive, “as apresentações da peça passaram sempre por improvisações”. O outro tipo de texto, o que é originado a partir do espetáculo, também conta com a influência dos não-atores, mas não da maneira direta que se dá no processo mencionado anteriormente. O texto originado a partir do espetáculo é o próprio texto das leis elaboradas a partir das informações recolhidas durante a apresentação, segundo o modelo do Teatro Fórum. O texto das leis, após ser formatado de acordo com os respectivos parâmetros legislativos, é posteriormente submetido à aprovação do Parlamento, em um processo de elaboração e proposição que apresenta total consonância com os preceitos do Teatro Legislativo. Posto isto, a influência dos não-atores na composição dos textos de leis se dá “essencialmente na discussão das escolhas políticas que tinham de ser feitas”, segundo Soeiro. A escrita é da responsabilidade do próprio José Soeiro e do Grupo Parlamentar do Bloco de Esquerda, que dá a sustentabilidade política para que este projeto se realize enquanto um autêntico caso de Teatro Legislativo.

A última pergunta feita a José Soeiro trata-se de uma reflexão. O objetivo era perceber se a mobilização que o Teatro do Oprimido propõe em função da emancipação

do oprimido promove também uma mudança nos próprios agentes que lutam por uma causa coletiva. Em outras palavras, a pergunta é: a mudança exterior pretendida também promove uma mudança interior naqueles que ativamente se organizam e apresentam propostas? A reflexão de José Soeiro apresenta pontos bastante interessantes e congruentes com tudo aquilo que vem sendo apresentado e discutido até agora em relação ao Teatro do Oprimido. Em primeiro lugar, José Soeiro ressalta que o “Teatro Fórum é uma pergunta sob a forma de teatro”. Quem se propõe a formular tal pergunta o faz supostamente porque tem o interesse de conhecer as respostas que são fornecidas por aqueles com os quais estabelecem um contato. Ainda que tenham em si uma resposta perante a pergunta que é feita na apresentação teatral, esta se transforma quando vai sendo posta ao lado de diferentes respostas, sob diferentes pontos de vista, de forma a que a resposta geral obtida através de tal processo coletivo ganha em representatividade, algo que interessa a qualquer prática ligada aos conceitos fundamentais do Teatro do Oprimido. Para o T.O., é importante que cada elemento do conjunto tenha voz e que a consonância entre essas vozes crie uma voz única que os represente a todos, de forma que sejam atendidos, ao mesmo tempo, os anseios individuais e os anseios da coletividade na qual o determinado indivíduo está inserido, sendo que os anseios individuais são atendidos em consequência da obtenção da mudança necessária à causa em comum. Quem percorre o caminho do T.O. se depara, em certo momento, em fazer com que “o particular se veja no universal” (Boal, 2009: 147), tal como Boal experimentou em *Arena conta Zumbi*, na medida em que tentou fazer com que a história de Zumbi, ao mesmo tempo que dava ênfase a um importante contexto da sociedade brasileira e aos problemas nacionais recorrentes, também tratasse do tema despersonalizando as situações de opressão para que fosse possível a associação de tais situações com outras semelhantes encontradas em outros contextos históricos, nacionais ou internacionais, pertencentes à mesma época ou não.

Na entrevista, José Soeiro salienta que o Teatro Fórum trata-se de uma “pergunta sob a forma de teatro”, e que o processo de conhecer outras possíveis respostas às perguntas que fazem em forma de espetáculos é transformador; implica uma “aprendizagem muito grande”, segundo suas próprias palavras. Este também é um ponto congruente com o conjunto de ideias do Teatro do Oprimido. Aquele que trilha este caminho, para além de estar interessado em obter outras respostas em congruência com as suas próprias, deveria pautar sua ação não somente na demonstração perfeita de uma situação de opressão, com o objetivo de obter dos demais uma concordância

inevitável (para não dizer imposta). O importante neste processo é a predisposição para a aprendizagem, ou seja, que os intérpretes estejam preparados para as antíteses que podem ir de encontro às suas teses, de forma a que seja possível obter uma síntese adequada daquilo que é dito por todos que estão envolvidos no Fórum. Uma vez que uma apresentação de Teatro Fórum é fortemente marcada por ações de improviso, a possibilidade de se deparar com diferentes antíteses é grande, tanto quanto a de se deparar diretamente com as desejadas concordâncias. E isto é salutar para o processo de construção de idéias e para a dinâmica do espetáculo em si. Não poderia ser diferente, levando em consideração que Augusto Boal expressa em seu conjunto de ideias influências do contato com o modelo pedagógico do educador Paulo Freire. A afinidade entre a obra de Boal e de Freire é claramente verificada a partir do nome da mais famosa obra do educador mencionado: a *Pedagogia do Oprimido*⁶.

A experiência de apresentar o espetáculo de Teatro Fórum em diferentes lugares, possibilitando a obtenção de respostas e situações de aprendizado, proporciona a “construção de uma comunidade militante entre os actores”, como diz José Soeiro. O grupo ganha principalmente cumplicidade e maturidade, devido às diferentes vivências que permeiam cada apresentação. A superação dos conflitos que decorrem destas vivências é algo não apenas benéfico à apresentação do espetáculo, mas principalmente à continuidade da luta por uma causa. No que diz respeito ao processo artístico, quando existe a “gestão da diversidade” mencionada por José Soeiro, a apresentação ganha em qualidade devido à possibilidade de uma maior cumplicidade entre intérpretes e diretores; quando existe uma “gestão da diversidade” bem feita, o grupo ganha maturidade enquanto unidade coletiva que representa adequadamente cada individualidade, fazendo com que as ideias que são trabalhadas em cena encontrem mais facilmente ressonâncias nos próprios intérpretes que dão forma às respectivas ideias em cena. Isto é algo que deveria ser levado em consideração por qualquer coletividade teatral que visa perenizar-se e sobrepor-se à efemeridade e à instantaneidade de uma apresentação por si só. O conhecimento destes aspectos inclusive faz com que o grupo tenha a possibilidade de se libertar do ciclo concepção - ensaios - apresentações – críticas, e acrescente, conscientes dos seus propósitos, outros elementos ao seu próprio ciclo. Em se tratando de Teatro do Oprimido, que sejam edificadas elementos que tragam emancipação ao indivíduo, mudança da condição de

⁶ Cf. FREIRE, Paulo. *Pedagogia do Oprimido*. 50. ed. São Paulo: Paz e Terra, 2011.

oprimido, proximidade às causas comuns a todos, para que a base da pirâmide social se lembre de algo que os fizeram esquecer - premeditadamente: de que a prosperidade do fazer teatral depende deles, não só como espectadores, mas também como geradores de histórias, ideias, conceitos e ações em seu cotidiano; em outras palavras, que se lembrem que são igualmente legítimos criadores.

Por fim, destaca-se a última frase de José Soeiro, que salienta que o T.O. propõe uma relação diferente com a política: “que se faça em todas as linguagens do corpo e do pensamento, e não apenas na linguagem técnica das leis. Isso é, em si mesmo, transformador”. Diante do que já se expôs sobre o Teatro Legislativo, nota-se que o objetivo concreto é a formatação de leis, baseadas nas informações colhidas ao longo das diversas apresentações de Teatro Fórum. Entretanto, as leis representam a “ponta do iceberg”; “no fundo”, existe um importante processo: a ideia se expressa através da insatisfação perante o contexto e da ressonância entre os similares, em seguida ganha forma e se submete às concordâncias e dissonâncias durante as subsequentes apresentações para, finalmente, ser submetida ao instrumental técnico-legislativo que permite a transformação deste conteúdo em projetos de leis aptos à discussão em Parlamento. Ou seja, primeiro uma manifestação no pensamento e depois no corpo de quem doa de si ao processo. É significativo que José Soeiro tenha citado a “linguagem do pensamento”, porque a consciência deste processo de manifestação da ideia, o ato de pensá-la e trabalhá-la primeiramente no âmbito mental para a seguir começar a dar forma a partir do seu próprio corpo, é um artifício que possibilita o conhecimento do contexto tão necessário à liberdade dos agentes criativos envolvidos no processo e que, por sua vez, proporciona a autenticidade (ou a impressão de autenticidade) que caracteriza o domínio daquilo que é expresso em cena.

2 O Teatro Documental do grupo Rimini Protokoll

2.1 História

Rimini Protokoll é a marca que, desde 2002, designa as produções realizadas pelos autores e diretores Daniel Wetzel, Helgard Haug e Stefan Kaegi. Esta alcunha representa a associação, em um trabalho artístico, entre os três, ou quando trabalham em duplas, assim como também pode representar o trabalho oriundo de apenas um dos três. Trata-se de um grupo que é reconhecido por ter dado um novo direcionamento ao chamado “Teatro Documental”, através da criação do movimento conhecido como “Teatro do Momento Presente” (“Reality Trend” ou, originalmente, “Theater der Zeit”).

A primeira colaboração entre os três aconteceu no espetáculo *Kreuzworträtsel Boxenstopp* (“Palavras cruzadas - Parada técnica”) em Novembro do ano 2000, antes do surgimento da alcunha Rimini Protokoll, que surgiu em 2002 no espetáculo *Deutschland 2* (“Alemanha 2”). Este espetáculo contou com a participação de Bernd Ernst, que também integrava o grupo e saiu no final desta produção. Ernst, juntamente com Stefan Kaegi, participou na criação do espetáculo *Peter Heller spricht über Geflügelhaltung* (“Peter Heller fala sobre as Aves”) em 1997, que é tido como a origem dos conceitos trabalhados nos espetáculos do grupo Rimini Protokoll. Não por acaso, o grupo Rimini Protokoll surgiu a partir da união de 2 estruturas artísticas: *Hygiene Heute* (“Higiene Hoje”), grupo que Bernd Ernst e Stefan Kaegi formaram em 1999 depois de terem trabalhado juntos em uma série de produções após *Peter Heller...*, e o *Ungunstraum - Alles zu seiner Zeit* (“Espaço Desfavorável - Tudo no seu Tempo”), alcunha sob a qual Marcus Drobß, Helgard Haug e Daniel Wetzel realizavam suas performances desde 1995, quando ainda estudavam na Universidade de Gießen, na Alemanha. Inclusive, foi no espetáculo *2nd Stage* (“Segunda Fase”), produzido em maio de 1995 pelo grupo *Ungunstraum*, que se viu em cena os primeiros “especialistas

da sua própria vida”, ou “especialistas do cotidiano” - designação cunhada pelo grupo Rimini Protokoll para os não-atores com os quais trabalha.

Marcus Droß deixou a cidade de Gießen em 1998 depois que concluiu seus estudos na Universidade. A partir daí deu-se o fim do *Ungunstraum*, que se concretizou em 1999, quando Daniel Wetzel e Stefan Kaegi deram a conhecer um ao outro seus respectivos trabalhos e decidiram trabalhar em sua primeira produção juntos, no já mencionado espetáculo *Palavras cruzadas - Parada técnica*, que também contou com a participação de Helgard Haug. O grupo Hygiene Heute continuou suas atividades em paralelo, até que Kaegi, Ernst, Wetzel e Haug criaram oficialmente o grupo Rimini Protokoll em 2002. Como já foi dito, Bernd Ernst saiu do grupo após o espetáculo *Alemanha 2*, mas continuou sua parceria com Stefan Kaegi no grupo Hygiene Heute. Depois disto, houve algumas produções nas quais Kaegi trabalhou sozinho, outras nas quais Wetzel e Haug trabalharam juntos, mas todos estes trabalhos eram realizados sob a marca Rimini Protokoll. Os três trabalharam novamente juntos em 2003 no espetáculo *Deadline* (“Fim da Linha”), e depois disto segue-se o mesmo esquema de trabalho: às vezes um lidera um trabalho sozinho, às vezes trabalham em duplas ou em trio, mas sempre sob a alcunha criada em 2002 e sob a qual até hoje trabalham.

Daniel Wetzel nasceu em 1969, em Konstanz, na Alemanha. Estudou no Instituto de Estudos Teatrais Aplicados da Universidade de Gießen, entre 1990 e 2000, onde também estudaram Haug e Kaegi. Sua linha de trabalho, para além dos trabalhos que envolvem os “especialistas do cotidiano” em espetáculos que exploram a quebra do limite tênue (sobretudo na contemporaneidade) entre realidade e ficção, também envolve trabalhos radiofônicos e atuações como DJ, o que denota sua importância para o grupo Rimini Protokoll no que diz respeito ao design de som e à criação de diferentes ambiências sonoras. Isto se aplica não só aos espetáculos, mas também às instalações e às performances que o grupo Rimini Protokoll também produz. Atualmente Wetzel também trabalha em sua tese de doutorado, que é um estudo sobre os elementos performativos encontrados nos processos de criações fotográficas, por isso também apresenta atuação destacada no que diz respeito aos elementos de artes visuais que compõem seus espetáculos. Wetzel já fez cursos no instituto chamado *Goetheanum*⁷,

⁷ *Goetheanum*, criado por Rudolf Steiner, é um centro no qual se pode ter contato com várias atividades, cursos, palestras e eventos diversos ministrados segundo os conceitos da Sociedade Antroposófica e da Escola de Ciência Espiritual, que compõem o chamado movimento antroposófico. Está localizado em Dornach, na Suíça, para onde vão cerca de 150.000 pessoas

sede mundial do movimento antroposófico, onde também se encontra o escritório central da Sociedade Antroposófica⁸, criada por Rudolf Steiner, fundador da Antroposofia e autor do livro *A Filosofia da Liberdade*, o qual serve de inspiração para a composição da quarta e última parte do presente estudo. Isto mostra a diversidade da formação e da atuação de Daniel Wetzel, assim como a razão pela qual ele consegue trabalhar com os “especialistas do cotidiano” sob diferentes níveis e aspectos.

Helgard Haug nasceu em 1969 e estudou no já referido instituto no qual conheceu os outros dois integrantes do grupo. Também tem uma formação diversificada, que é aplicada sobretudo na organização geral dos projetos que envolvem participantes com diferentes bases artísticas. Esta é uma característica fundamental dos seus projetos, desde quando atuava no grupo *Ungunstraum* até os dias atuais trabalhando no grupo Rimini Protokoll. Muitas vezes cabe a Haug centralizar não só a organização geral do projeto - elaboração e acompanhamento dos cronogramas (horários de ensaios com os “especialistas do cotidiano”, reuniões técnicas, gravações preliminares à apresentação do espetáculo, entre outros cronogramas) junto com a equipe de produção - como também montar o quebra-cabeça do espetáculo, unindo todos os elementos artísticos que compõem a apresentação final e gerando seu discurso-chave.

Stefan Kaegi nasceu em 1972 na Suíça. Antes de estudar na Alemanha, estudou artes visuais em Zurique, por isso também se destaca na composição visualística das cenas. Trabalha bastante a interatividade através dos recursos audiovisuais, assim como o cruzamento de elementos em cena que aparentemente não possuem nenhuma

por ano em busca de um contato mais aprofundado com a Antroposofia, assim como vão em busca de eventos relacionados com as atividades mais conhecidas ligadas ao movimento antroposófico, tais como a Eurytmia e a Pedagogia Waldorf. Em Goetheanum também há bibliotecas, teatros e galerias. Foi inaugurado em 1913, cresceu em tamanho e abrangência durante os anos subsequentes, até que foi destruído por um incêndio em 31 de dezembro de 1922. Sua reconstrução começou no ano seguinte e foi reinaugurado em 1928. O nome Goetheanum foi dado por Steiner em homenagem a Johann Wolfgang von Goethe, sobre o qual era um profundo estudioso. Mais informações sobre este centro em www.goetheanum.org.

⁸ A Sociedade Antroposófica, criada por Rudolf Steiner em 1912, é uma organização que se constitui enquanto núcleo central de reflexão e divulgação a respeito de conteúdos inspirados pela Antroposofia (termo de origem grega que significa “conhecimento do ser humano”), filosofia também criada por Rudolf Steiner. A Sociedade Antroposófica também é o elemento central do movimento antroposófico (que é composto por iniciativas em diversas áreas do conhecimento humano, sempre sob a inspiração da Antroposofia) e tem seus escritórios centrais em Goetheanum. Possui representações em vários países, inclusive possui um centro em Portugal, que pode ser contactado através do endereço eletrônico sociedade.antroposofica@gmail.com.

afinidade entre si, inclusive descontextualizando-os e colocando-os juntos em outro contexto, em outra “realidade”. Esta última característica era verificada também nos espetáculos que criava no grupo Hygiene Heute em parceria com Bernd Ernst, e isto transbordou para os seus trabalhos no âmbito do grupo Rimini Protokoll. Por exemplo, em *Palavras cruzadas - Parada técnica*, as histórias de vida de quatro senhoras de aproximadamente 80 anos são cruzadas com situações típicas de uma corrida de Fórmula 1. Kaegi também já conduziu projetos artísticos no Brasil (*Chácara Paraíso*, *Matraca Catraca*) e na Argentina (*Ciudades Paralelas*).

O grupo Rimini Protokoll trabalha em diversas cidades europeias e em outros continentes, apresentando seus espetáculos, realizando workshops, produzindo espetáculos *site-specific*, entre outras atividades. Por exemplo, o espetáculo *Outdoors*, que será comentado na seção 2.3 deste estudo, é um espetáculo *site-specific* que teve como ambiente algumas ruas e localidades da cidade Aberystwyth, no País de Gales, e no qual se trabalhou com não-atores da própria região. O grupo já apresentou alguns espetáculos em Portugal: *Mnemopark* (dias 12, 13 e 14 de abril de 2007 no Palco do Grande Auditório da Culturgest), *Radio Muezzin* (“Radio Muezim”) (dias 21 e 22 de maio de 2010 no São Luiz Teatro Municipal, em Lisboa, dias 26 e 27 de maio de 2010 no Teatro Carlos Alberto, no Porto, no âmbito do Alcantara Festival) e *Black Tie* (dia 29 de Novembro de 2011 no Auditório de Serralves).

O grupo recebeu algumas distinções e prêmios ao longo dos seus primeiros dez anos de carreira. O espetáculo *Shooting Bourbaki* (“Tiros em Bourbaki”) recebeu em 2003 o prêmio NRW Impulse e foram indicados como os diretores mais promissores do ano pelo The Theater Magazine Yearbook; *Mnemopark* recebeu em 2007 o prêmio do júri no festival Politik im freien Theater e, no mesmo ano, *Karl Marx: Das Kapital. Erster Band* (“Karl Marx: O Capital. Primeiro volume”) ganhou o prêmio Mülheimer Dramatiker; ainda em 2007, os três diretores ganharam o prêmio alemão para teatro DER FAUST; em 2008, o Prêmio Europa de Teatro, em Tessalônica, na categoria Novas Realidades; *Call Cutta in a box* recebeu uma menção honrosa no Prix Ars Electronica 09, na categoria Arte Interativa; finalmente, em 2011, ganharam o Leão de Prata da 41ª Bienal de Veneza, um prêmio que homenageia novas realidades teatrais. Desde 2004 os três são artistas residentes do Teatro Hebbel am Ufer (HAU) de Berlim.

2.2 O Teatro Documental

O documentário é um estilo de criação artística que toma como base materiais documentados pré-existentes, tais como jornais, revistas, entrevistas, relatos de pessoas que fizeram parte do respectivo contexto abordado pela obra, entre outras fontes que comprovem a ocorrência de algo através do registro de fatos verídicos. Normalmente tais fontes não eram alteradas quando incluídas na obra, para garantir fidedignidade à realidade que será apresentada, ou para garantir a autenticidade desejada; entretanto, devido às recorrentes discussões a respeito da representação da realidade e da autenticidade, os documentários, com o passar do tempo, foram incorporando mudanças à sua dinâmica de criação e começaram a utilizar os documentos pré-existentes apenas enquanto base para o que será apresentado, não sendo os documentos necessariamente transcritos ou encenados *ipsis litteris*, sem nenhuma alteração. Isto porque os documentários em geral (sejam eles audiovisuais, escritos literários ou teatrais), com o passar do tempo, foram ultrapassando o estágio de apresentar ao pé da letra suas fontes para chegar ao ponto de desenvolver diferentes estilos de representação da realidade a partir da base verídica contida nas fontes documentadas.

A base documental, portanto, pode ser utilizada de diferentes formas, indicando diferentes níveis de interação com o meio: primeiramente, representando uma paisagem palpável do contexto a ser trabalhado pela obra; em seguida, pode ser colocada enquanto uma representação dos interesses gerais de um grupo; e, por fim, pode representar uma interpretação e uma defesa de um ponto de vista em relação a determinados assuntos relacionados a um grupo em particular, ultrapassando o nível da representatividade geral e atuando de maneira mais específica para conquistar benefícios para o contexto em função do qual é direcionada a sua ação.

A origem do Teatro Documental se confunde com a origem do próprio teatro. Sendo o espetáculo de Teatro Documental composto pelos tipos de fontes anteriormente citados, pode-se dizer que as tragédias gregas que abordaram as Guerras Greco-Persas do século V a.C. continham os primeiros impulsos desta forma teatral. Portanto, os eventos ocorridos na Batalha de Salamina retratada n'*Os Persas* (472 a.C.), de Ésquilo, continham estes impulsos e, ainda antes, fatos referentes à conquista da cidade de Mileto pelos Persas, encontrados n'*A Tomada de Mileto* (492 a.C.), de Frínico, também apresentavam elementos de Teatro Documental.

2.2.1 O Teatro do Momento Presente

O grupo Rimini Protokoll deu uma nova dinâmica ao Teatro Documental através dos seus trabalhos. A linha estética do grupo é conhecida como o Teatro do Momento Presente, ou Theater der Zeit, em alemão, também tido como um movimento dentro do Teatro Documental. O grupo se debruça sobre o momento presente dentro do palco, pois sua base documental encontra-se em plenas funções de protagonismo em cena. Ao invés de colocar em cena um ator para representar uma determinada realidade, embasado pelo texto e pela atmosfera cênica criadas em função do material documentado a respeito do tema, o grupo coloca o próprio agente da realidade retratada, para que ele próprio apresente seu contexto da maneira que sabe fazê-lo. Ainda que não seja um ator profissional, este não-ator é um representante direto de um determinado contexto e que, portanto, teria embasamento para apresentar tal contexto veridicamente e autenticamente em cena. Por isso que estes não-atores são chamados de “Especialistas do Cotidiano”: embora não sejam especialistas na arte de representar, são especialistas nas atividades que apresentam em cena dentro do contexto geral criado pelo grupo para cada espetáculo.

Mesmo quando o “especialista do cotidiano” se refere em cena a algo que aconteceu no passado, ele geralmente o faz acompanhado de uma demonstração. Ou seja, ele faz a referência e, ao mesmo tempo (ou em um momento posterior no espetáculo), é sempre demonstrado no momento presente aquilo a que ele se referiu. A referência ao passado é sempre trazida para o presente em cena, mediante algum artifício, mas geralmente é através da execução direta da atividade em questão pelo próprio não-ator. O próprio público pode trazer para o momento presente, em cena, alguma referência anterior ao espetáculo. O maior exemplo disto é a série de espetáculos *100%...*, que já foi apresentada em várias cidades. Por exemplo, em *100% Berlin*, o primeiro da série, o público berlinense foi convidado a dar vida em palco aos dados estatísticos sobre a cidade, que foram coletados pelo Berlin Brandenburg Statistics Office. O espetáculo começa com apenas uma pessoa em palco, que se coloca na área relativa à uma determinada categoria na qual se encaixa. Entretanto, antes de se encaminhar para o seu respectivo local, esta pessoa pergunta ao microfone, por exemplo, se há entre o público jovens entre 10-25 anos. Se sim, tais jovens podem se encaminhar para o palco, para o respectivo local reservado, mas antes também chamam no microfone outras pessoas que pertençam à outra categoria do relatório estatístico

feito pela instituição berlinense anteriormente citada. Ao longo do espetáculo, há mudanças nas dinâmicas de encaminhamentos para as zonas no palco que representam cada dado estatístico, até que no final haja em palco 100 berlinenses que dão vida e que representam naquele momento as categorias mencionadas.

100% Berlin foi produzido em 2008, no âmbito das comemorações do centenário do Teatro Hebbel am Ufer (HAU) de Berlim, do qual Wetzel, Haug e Kaegi são artistas residentes desde 2004. Depois disto, o espetáculo foi apresentado em Viena (2010), Karlsruhe (2011), Colônia (2011), Melbourne (2012) e Londres (2012). Os participantes do espetáculo sempre são o público local presente no momento, assim como a dinâmica em cena sempre se baseia nos dados estatísticos coletados por instituições locais.

O segundo ponto no qual o Teatro Documental sofre um redirecionamento através do trabalho do grupo Rimini Protokoll é o que diz respeito ao engajamento sociopolítico. Como já foi visto, o Teatro Documental tem uma ligação íntima com o contexto que representa, justamente porque suas bases são materiais documentados fidedignamente ligados ao tema escolhido. Os trabalhos do grupo Rimini Protokoll também apresentam íntima relação com o contexto que apresentam em cena, porque utilizam em função de protagonismo o próprio Ator-em-documento, ou seja, os “especialistas do cotidiano” que ao mesmo tempo representam em cena o próprio documento fidedigno à realidade e apresentam sua história movimentando-se no espetáculo de acordo com a atmosfera criada pelos diretores. O conceito de Ator-em-documento será mais trabalhado na seção subsequente. O que interessa para já é que, sendo o “especialista do cotidiano” o documento vivo do contexto apresentado (Ator-em-documento), o espetáculo gira em torno do discurso deste agente e não em torno da opinião do diretor, que compõe seu discurso a partir da combinação de elementos factíveis que inspirem a concordância do público. Ainda que os diretores do grupo Rimini Protokoll possam ter uma opinião particular a respeito do assunto abordado no espetáculo e tentar criar uma atmosfera que influencie o público a corroborar com a sua opinião particular, eles colocam como protagonistas, isto é, como próprios expositores principais do discurso, um elemento que confere uma notável imprevisibilidade ao processo: um não-ator que não tem experiência na arte de representar e que, portanto, não tem experiência em decorar textos, em obedecer a marcações e se integrar de maneira adequada aos outros elementos cênicos. Este não-ator pode ensaiar uma dinâmica e, na hora do espetáculo, esquecer o que fez nos ensaios e fazer algo

completamente diferente em cena. Isto traz uma imprevisibilidade que interfere diretamente em qualquer tentativa de fazer com que o não-ator se integre em uníssono com os outros elementos em cena em função de um discurso político que reflita as opiniões pessoais do diretor.

Tendo esta ideia como base, pode-se dizer que o grupo Rimini Protokoll faz um teatro político, ao invés de fazer política através do teatro. Faz um teatro político porque apresenta em cena a própria atividade humana, ou porque algumas vezes seu espaço de apresentação é uma pólis na qual o não-ator tem a possibilidade de dar a conhecer a sua realidade. Entretanto, utiliza o teatro como instrumento político porque não utiliza o Teatro Documental para criar um didatismo orquestrado pelo diretor para convencer o espectador ou para ganhar sua adesão à causa específica trabalhada em cena. É evidente que a atmosfera criada e a atuação do não-ator pode levar o público ao convencimento ou à adesão, mas isto está mais em função do discurso do não-ator no momento presente do que na criação e na sistematização prévia do espetáculo.

O elemento da imprevisibilidade, inclusive, é uma marca registrada dos espetáculos do grupo. Isto é incentivado a partir do seu próprio processo de criação, que muitas vezes possui poucos ou até mesmo nenhum ensaio com os não-atores. Diante disto, um espetáculo nunca é apresentado de maneira perfeita, sem que haja, por exemplo, erros de marcações, esquecimento de falas ou quebras de ritmo por parte do não-ator. Isto gera muitas vezes uma relação curiosa com o público. Há vezes em que todo o momento cênico é preparado para que o não-ator realize alguma atividade, o foco de luz está em cima do não-ator para denotar que neste exato momento é a sua vez de falar ou de fazer algo, e ele não faz, ou faz depois de um certo momento. O público fica na expectativa e, às vezes, até sabe que naquele momento era suposto que o não-ator fizesse algo. Ou seja, esta imprevisibilidade cria uma relação diferente entre não-ator e público, que pode gerar como resultado momentos espontâneos de humor ou cinco longos segundos de constrangimento geral. E o grupo Rimini Protokoll nem se alegra, nem se constrange.

Isto ressalta a ideia do Teatro do Momento Presente, fazendo com que cada apresentação tenha acontecimentos únicos, ainda que o mesmo espetáculo com o mesmo grupo se apresente várias vezes. A partir do que foi exposto percebe-se que a maneira de apresentar uma realidade e a relação sociopolítica do espetáculo com o contexto ganharam um novo direcionamento a partir da influência dos trabalhos do

grupo Rimini Protokoll, fazendo com que o Teatro Documental tenha uma relação ainda mais íntima com o principal agente de qualquer contexto, que é o ser humano, com suas qualidades, defeitos e imprevisibilidades.

2.2.2 Especialistas do Cotidiano: Ator-em-documento

Esta seção contém comentários a respeito da espécie de não-ator que geralmente participa dos processos criativos do grupo Rimini Protokoll. Eles são chamados pelo próprio grupo de “Especialistas do Cotidiano”, ou simplesmente “Especialistas”. Este estudo também o chama de Ator-em-documento, para destacar aquilo que ele representa em cena, como sendo o próprio vetor da história contada, abordada (em relação ao passado ou de maneira indireta) ou até mesmo construída em cena. Neste caso, o não-ator seria ao mesmo tempo agente e registro da história, e é isto que o termo Ator-em-documento procura ressaltar. A atenção a este aspecto pode levar qualquer ator a uma melhor compreensão daquilo que ele representa quando participa de um processo criativo que contém elementos de Teatro Documental, possibilitando assim que a sua participação ocorra com maior envolvimento. Ao longo deste estudo o não-ator com o qual o grupo trabalha será chamado ou de especialista ou de Ator-em-documento, dependendo da característica que se deseja ressaltar (especialidade ou representatividade).

O termo “Especialistas do Cotidiano”, como inclusive já vimos ao longo das seções anteriores, tem a ver com o fato de que os não-atores que trabalham com o grupo Rimini Protokoll serem escolhidos porque, a despeito de não serem atores profissionais, são especialistas nas suas experiências e nas suas atividades em relação ao contexto que o grupo pretende trabalhar em cena. É um conceito criado para ressaltar as características do não-ator que chamaram a atenção dos diretores para que fizessem parte do processo de criação, ao invés de ressaltar o amadorismo em relação à profissão de ator. Ou seja, é um termo que carrega em si o conceito de valorizar as potencialidades, fazendo com que, conseqüentemente, o próprio espetáculo e o próprio método de criação do grupo Rimini Protokoll sejam valorizados e se tornem objetos de atração por parte de diferentes agentes do contexto artístico, sejam eles acadêmicos, profissionais das artes do espetáculo ou público.

Esta categoria de não-ator apresenta as mesmas três características básicas que o Spect-ator também possui: não é um ator profissional, possui pouca ou nenhuma

experiência no ato de interpretar e é um agente importante do contexto sob o qual a criação teatral se debruça. A diferença está em como o “especialista” integra o processo de criação e realiza seu papel de protagonismo em cena.

Uma vez que o especialista é reconhecido como símbolo de um determinado contexto, o próximo passo para que o grupo o convide para integrar o processo de criação é a consideração do seu aspecto físico. Há um grande interesse pela visualística em cena, portanto, o tipo físico do não-ator é um aspecto que pode oferecer (ou não) diferentes recursos para a dinâmica do espetáculo, de forma que este é o aspecto que atrai a atenção inicial do grupo. No espetáculo *Outdoors*, por exemplo, havia dentre os treze não-atores uma pessoa que tinha dificuldades de locomoção e que se deslocava em cadeira de rodas. Ou seja, o que a princípio pode ser uma limitante, muitas vezes é entendido pelo grupo de maneira oposta. O grupo, além de estabelecer um ritmo diferente para ela durante o espetáculo, explorou seu ângulo de visão diferenciado dos outros não-atores e sua relação com a cidade de Aberystwyth enquanto alguém que necessita de uma estrutura especial para se locomover. Ou seja, para o grupo Rimini Protokoll, qualquer particularidade física pode ser trabalhada para que a composição cênica seja influenciada por diferentes ritmos, ângulos e pontos de vista.

Além do tipo físico, particularidades referentes à profissão, ao cotidiano ou aos hobbies do não-ator podem ser atrativos para o grupo. O Ator-em-documento, uma vez que está apresentando um contexto do qual ele próprio é uma representação no momento presente, geralmente executa em cena aquilo que faz em seu trabalho ou em outros momentos da sua vida. Por isto certas atividades pessoais podem ser reproduzidas em cena, assim como qualquer ação e comportamento rotineiro pode ser trabalhado pelo grupo e ser devidamente contextualizado, por mais que a princípio não apresentem consonância com o discurso geral que está sendo criado.

Apesar de muitas vezes o grupo se interessar por particularidades diversas do não-ator, outras vezes os criadores não possuem nenhum filtro específico e simplesmente escolhem os que primeiro aparecem pelo fato de terem alguma afinidade com o tema a ser trabalhado. Neste caso, não há critérios físicos ou alguma particularidade especial em relação ao contexto que os não-atores devam possuir para fazer parte do espetáculo. Eles simplesmente participam mediante qualquer afinidade, espontânea ou consciente - neste caso, a partir do contato prévio com as ideias que serão trabalhadas em cena e a posterior concordância. O já mencionado espetáculo *100% Berlim* também serve como exemplo para esta dinâmica. Como já foi visto, o público

participa da ação a partir da sua afinidade com qualquer categoria estatística mencionada em palco, os diretores não fazem nenhuma seleção prévia baseada em critérios específicos que o participante deva possuir. Qualquer um que estiver no momento e fizer parte da categoria estatística em questão pode participar do espetáculo e, devido a isso, cada espetáculo possui diferentes participantes.

Vê-se, portanto, que a escolha dos especialistas ora se dá pelo fato de apresentarem características específicas, ora por simplesmente sentirem afinidade com o tema para que concordem em participar. Mas no fundo, para o grupo, o mais importante é que o não-ator seja capaz de contar a sua própria história em cena. Uma vez que esteja dentro do processo teatral, ele deve simplesmente deixar fluir a história que reside nele, seja através da fala ou da atividade propriamente dita.

Tendo como base a maneira pela qual o não-ator pode integrar o processo teatral do grupo Rimini Protokoll, assim como tendo ideia daquilo que no final o grupo espera dele, pode-se realizar uma pequena comparação entre o Spect-ator e o Ator-em-documento, para que suas semelhanças - ou seja, as características básicas do não-ator analisado neste estudo - e suas diferenças sejam claramente visualizadas.

2.2.2.1 Semelhanças e diferenças entre o Spect-ator e o Ator-em-documento

Além das três características comuns ao tipo de não-ator aqui analisado, estas duas tipologias (Spect-ator e Ator-em-documento) apresentam uma outra semelhança que é importante detalhar: ambos podem participar do espetáculo mediante uma afinidade com o tema abordado. Ou seja, em ambos pode haver uma relação de afinidade ou de empatia que os conectam à obra teatral, e tal relação pode transitar em uma via de mão-dupla: ou o diretor se interessa pela afinidade que o não-ator apresenta em relação a um determinado contexto (portanto convida-o para integrar a criação teatral), ou o não-ator sente-se atraído pelo discurso-geral abordado pelo espetáculo e concorda em integrar o processo de criação ou em participar espontaneamente no decorrer do espetáculo.

É importante verificar que esta característica comum aos dois tipos de não-atores é ligeiramente diferente da já mencionada terceira característica comum aos tipos de não-atores analisados neste estudo, que é a de que o não-ator é um agente importante do contexto abordado em cena. O não-ator pode ser relevante para o contexto que a criação teatral pretende trabalhar, mas pode não apresentar afinidade com a maneira pela qual o contexto é exposto no espetáculo. Por exemplo, se em um espetáculo pretende-se trabalhar um contexto qualquer de guerra, através da ênfase no ponto de vista do

derrotado (como inclusive fez Ésquilo n'*Os Persas*), pode-se incluir um Ator-em-documento que represente o lado vencedor pelo fato de ter tido atuação relevante na vitória, mas este não-ator pode não apresentar afinidade ou empatia com a ênfase dada ao tema. Neste caso, quem apresenta afinidade normalmente também apresenta relevância, mas um não-ator pode ser relevante e não apresentar afinidade.

A afinidade com o contexto apresentado em cena, apesar de ser um traço de semelhança, ocorre em diferentes graus nas duas formas teatrais em questão: no Teatro do Oprimido, este é um aspecto fundamental de aproximação, enquanto que no Teatro Documental praticado pelo grupo Rimini Protokoll esta é uma entre várias possibilidades. A afinidade é importante mesmo para o Spect-ator que interage somente no momento da apresentação. Se não há uma relação empática com o que ocorre em cena, o indivíduo não participa adequadamente, ainda que toda a atmosfera da apresentação conspire para esta participação. No caso do grupo Rimini Protokoll, como já se viu, a afinidade com o objeto artístico em questão é apenas uma possibilidade de integração entre o não-ator e o espetáculo. Inclusive ocorre muitas vezes que uma pessoa participa do espetáculo mesmo sem sentir nenhuma relação empática com o que pode experimentar em cena. O não-ator participa simplesmente por curiosidade, ou porque quer entreter-se participando ativamente da apresentação, ou por qualquer outro motivo espontâneo.

A principal diferença entre os dois tipos de não-atores é aquilo que eles representam enquanto sujeitos do discurso-geral do espetáculo. Para o Teatro do Oprimido, os Spect-atores representam o próprio elemento de denúncia, um agente que é incentivado a mudar o contexto abordado a partir de ações propositivas. No Teatro Documental do grupo Rimini Protokoll, ou no Teatro do Momento Presente, o Ator-em-documento representa um elemento que confere ênfase à maneira pela qual o contexto é abordado no espetáculo, uma realidade personificada a partir da sua própria história. Isto porque o grupo se interessa em mostrar ou retratar histórias específicas, e não em se debruçar sobre o sistema em geral, ou sobre uma determinada dinâmica societal e seus diferentes aspectos. Este último ponto é mais consonante com os propósitos do Teatro do Oprimido, no qual o Spect-ator é um elemento que, a partir da sua interação com o contexto e da sua ação em grupo, contribui para uma possível mudança de uma realidade de opressão existente no sistema. No caso do grupo Rimini Protokoll, a intenção é mais a de mostrar, de dar a conhecer aquele que se dispõe a estar em cena e dizer ou fazer algo para o público, do que de suscitar qualquer tipo de julgamento a

respeito do que é mostrado, ou até mesmo a respeito de quem o mostra. É claro que o contato que o público tem com aquilo que o grupo mostra em cena como um todo, ou com certas ideias defendidas pelo não-ator durante seu discurso em específico, pode levá-lo a pensar em consonância com o que é exposto. O público pode ter diferentes tipos de opiniões, julgamentos, ou simplesmente apenas ver e ouvir aquilo que é mostrado. Entretanto, não se espera nenhuma reação específica do público. Diferentemente do Teatro do Oprimido, que espera uma participação ativa no espetáculo, ou que o público julgue a causa apresentada como válida e a mudança como necessária.

Estas são as semelhanças e diferenças que se destacam entre os dois tipos de não-ator, baseadas nas metodologias distintas que cada realidade teatral mencionada possui. Há outras diferenças e semelhanças, que ainda serão destacadas mais adiante, à medida que se continua desenvolvendo este contato com os contextos teatrais que são objetos deste estudo, e aquilo que o não-ator representa para cada um destes.

2.2.3 Transitando entre a ficção e a realidade

Depois do contato com a dinâmica do Teatro Documental, com os novos impulsos que o grupo Rimini Protokoll deu à esta forma teatral através do seu Teatro do Momento Presente e dos seus “especialistas”, também chamados de Atores-em-documento neste estudo, falta abordar a maneira como os espetáculos do grupo Rimini Protokoll transitam entre a ficção e a realidade. Assim tem-se uma noção básica e aplicada da estética do grupo, o que também possibilita estudos mais aprofundados sobre os conceitos aqui lançados. O entendimento a respeito do “Especialista do Cotidiano” e do Teatro do Momento Presente também são importantes para uma apreensão mais ampla dos comentários acerca do espetáculo *Outdoors*, que podem ser encontrados na seção subsequente.

Quando se comenta a respeito dos espetáculos do grupo, normalmente os conceitos de ficção e realidade são evocados. Isto é suscitado a partir do próprio formato da apresentação: por um lado, vê-se os especialistas das suas próprias histórias em cena, símbolos, portanto, de uma realidade que será exposta no espetáculo; por outro lado, eles estão inseridos em um contexto cênico que é claramente criado para a situação, no qual diferentes elementos encontram-se combinados sem a preocupação de reproduzir naturalmente uma realidade. Ou seja, vê-se que ficção e realidade coexistem

em um mesmo espaço cênico, sendo que seus limites às vezes são imperceptíveis. Analisando mais profundamente, pode-se notar que estes dois elementos às vezes coexistem no próprio não-ator. Miriam Dreyse, em seu artigo sobre o grupo Rimini Protokoll intitulado “The performance is starting now”, exemplifica com propriedade esta ideia, destacando o que acontece no espetáculo *Wallenstein* (2005). Em cena está o Ator-em-documento Hagen Reich, um ex-soldado, cuja função é contar histórias a respeito da missão da NATO em Kosovo. Ele narra com riqueza de detalhes vários conflitos, assim como descreve os rituais militares, dá informações a respeito de como é a rotina nos acampamentos militares e outras informações específicas que são de conhecimento apenas dos que são treinados para participar destas determinadas missões. A maneira como ele conta sua história também contribui para que o público tenha uma vivência clara a respeito do contexto abordado, com bastante veracidade, peculiar a quem já experienciou de fato as situações narradas. Entretanto, no final, para surpresa geral, Reich revela que nunca esteve em Kosovo, e que todas as situações que ele contou na verdade se passaram em um campo de treinamento e que tudo aquilo era uma simulação. Ou seja, tudo o que ele contou e os sentimentos que ele expressou ao contar a história eram reais, embora em cena ele estivesse em um contexto criado para retratar a missão da NATO em Kosovo, da qual o não-ator em questão nunca participou. Nota-se, portanto, que ficção e realidade coexistem não apenas no jogo entre os elementos cênicos, mas também no próprio elemento principal em cena, e que seus limites são tênues e, muitas vezes, imperceptíveis no momento da apresentação.

Como lembra Dreyse no mesmo artigo, os termos ficção e fictício são derivados do Latim *fingere* , que significa formar, modelar, e também refere-se ao ato de dar forma a algo. Por exemplo, a palavra figura também é derivada do mesmo termo em Latim. Em outras palavras, ficção também tem a ver com a forma, com a estrutura, com a aparência, com o ato de conferir conscientemente uma composição imagética a um elemento (ou uma associação de elementos) abstrato(s). Neste sentido, pode-se entender o trabalho do grupo Rimini Protokoll como um trabalho que também é ficcional. Inclusive adota-se neste estudo a expressão Teatro do Momento Presente como tradução da expressão Reality Trend - que, como já foi visto, é a expressão em inglês utilizada para designar o movimento dentro do Teatro Documental que expressa os novos impulsos que os trabalhos do grupo Rimini Protokoll oferecem a esta forma teatral - justamente para que o aspecto ficcional do trabalho do grupo não seja esquecido a partir de uma primeira leitura da expressão em inglês, ou para evitar que o aspecto da

realidade que integra os trabalhos se sobressaia a ponto de “esconder” o trabalho de ficção que é igualmente fundamental para a estética do grupo. A ficção, no sentido aqui demonstrado, não está relacionada à criação de textos dramáticos ficcionais, que é o significado que geralmente vem à tona, em se tratando do universo teatral. Ao invés disto, está relacionado ao ato de selecionar e combinar elementos para compor a forma do espetáculo. Nota-se que o termo ficção não é utilizado para conceituar os elementos selecionados e combinados, e sim para designar o próprio processo de seleção e combinação. Afinal, é isto que representa o Teatro do Momento Presente: a seleção de diferentes realidades para compor um *momentum* que, apesar de poder ser repetido, dificilmente será igual, porque as realidades poderão se manifestar diferentemente através do discurso do não-ator, assim como a combinação entre elementos (incluindo o público) pode gerar resultados completamente distintos entre uma apresentação e outra.

Devido à consequente teatralidade ligada ao processo ficcional de seleção e combinação de diferentes elementos, muitas vezes o não-ator, apesar de geralmente não ter que decorar previamente aquilo que vai dizer em cena, também tenta dar um pouco de “teatralidade” à sua fala. Mesmo que seja dito que ele pode contar sua história em palco do jeito que sabe, sem preocupações especiais, por exemplo, com a sua dicção ou com o volume da sua voz, o não-ator às vezes tenta dizer seu texto pausadamente, em voz mais alta do que o seu padrão normal, ou até mesmo em récita. Talvez isto se dê pelo fato de que, quando os não-atores se vêem dentro desta ambiência teatral, ou seja, quando eles se dão conta de que vão estar perante o público para dizer-lhes algo, na qualidade de protagonistas do espetáculo, eles instintivamente tentam realizar o seu papel da maneira que são acostumados a ver os atores profissionais representando. Em outras palavras, consideram que a maneira certa de representar tem a ver com aquelas as quais, há muitas gerações, o ator profissional executa. Portanto, às vezes, os não-atores tentam uma imposição de voz diferenciada, uma articulação vocal mais trabalhada, expressões corporais mais largas ou bem demarcadas, entre outros recursos. O não-ator, neste caso, tenta - consciente ou inconscientemente - representar o papel de ator, e aqui chega-se a um ponto interessante nesta relação entre realidade e ficção. Vê-se que o Ator-em-documento, que é a própria representação da realidade em cena, tenta ficcionalizar seu papel, colocando sua história real sob a influência de determinados elementos que conferem uma teatralidade à sua fala ou ação. É a realidade seguindo o caminho da ficção, que por sua vez segue o caminho da realidade quando seu resultado é a combinação de elementos retirados do próprio contexto abordado. Nesta linha de

raciocínio nota-se que os limites existentes entre ficção e realidade, ora tênues, ora imperceptíveis em uma análise preliminar, simplesmente não existem mais. Os dois aspectos estão claramente manifestados nesta dinâmica, sendo que um aspecto às vezes segue a tendência do outro, e vice-versa. Com esta ideia em mente, pode-se perceber que a autenticidade (ou a impressão de autenticidade) - aquilo que muitas vezes se busca quando se recorre à apresentação em cena de aspectos factíveis de um contexto - pode ser obtida através de um processo consciente de composição ficcional, assim como a ficção pode ser expressa de maneira autêntica, uma vez que seu conteúdo é, no caso do grupo presentemente analisado, aquilo que gira em torno do próprio “especialista” na questão abordada, o qual é a representação em palco da sua própria experiência, da sua própria biografia.

Isto posto, é importante que se perceba que, apesar do ato de representação do papel de ator ser uma possibilidade real, o trabalho do grupo Rimini Protokoll em relação à função do não-ator em cena tem como foco fazer com que ele conte sua história de maneira tal que se perceba a razão pela qual ele foi escolhido como uma representação fidedigna de um contexto. As peculiaridades do não-ator, ou seja, os elementos intrínsecos ao não-ator que o grupo julgou serem diferenciados e, portanto, relevantes a respeito da realidade que se quer abordar em cena, devem fluir sem a interferência de “métodos corretos de interpretação”. Não existe o método correto, existe a maneira mais adequada para o contexto, e a maneira particular que o não-ator naturalmente conta a sua história pode ser (e é) a mais adequada para uma determinada apresentação.

No artigo já referido, Dreyse destaca que o grupo Rimini Protokoll utiliza elementos pertencentes ao fazer teatral de Brecht, tais como deixar à mostra o fundo do palco, os equipamentos técnicos ou os bastidores, assim como interrupções bruscas na dinâmica do espetáculo. Isto tudo é utilizado para que não sejam criados contextos ilusórios em cena e nem para que o público sinta que está diante de uma ilusão perfeitamente criada para conseguir sua adesão ou concordância em relação a alguma causa. Isto reforça a ideia de que o trabalho do grupo possui o elemento ficcional tal como explicado anteriormente, mas não possui elementos combinados para criar ilusões em torno de qualquer assunto. Miriam Dreyse inclusive afirma categoricamente que, neste sentido, o teatro praticado pelo grupo Rimini Protokoll é um teatro anti-ilusório.

Muitas vezes abre-se o debate sobre realidade e ficção para que se identifique, na verdade, aquilo que é fidedigno ao contexto - e, conseqüentemente, verdadeiro - e

aquilo que é inventado, ou que é “falso”. Em outras palavras, trata-se de um debate encaminhado para a discussão a respeito do antagonismo entre o verdadeiro e falso, onde às vezes também são incluídos outros antagonismos que são heranças passadas de geração em geração, tais como verdade e mentira, realidade e imitação, factível e infactível, real e ideal, entre outros que permeiam a maneira geral de pensar no ocidente. Entretanto, deve-se entender que é difícil compor um juízo de valor a respeito de um trabalho do grupo Rimini Protokoll tendo como base este tipo de antagonismo do passado, simplesmente porque não tem aplicação prática. Um julgamento que segue este caminho seria incompleto porque, apesar de sempre poder existir no plano teórico, não encontraria sua contraparte prática, aplicada à dinâmica teatral. Isto porque o Teatro do Momento Presente não tem como objetivo contar a verdade, e sim simplesmente contar uma história, embora esta história seja composta pelos elementos factíveis que o não-ator carrega em si. Esta história é a própria história do não-ator, que em determinado espetáculo pode representar a história de uma maioria ou de um grupo específico de pessoas, mas também pode, em outros casos, não representar ninguém senão a si próprio, caso a pessoa em questão apresente características muito diferentes das que as pessoas normalmente possuem. Aliás, esta última situação é bastante atrativa para o grupo, visto que uma história particular original, ou muito diferente do comum, é considerada enquanto um elemento que também denota a “especialidade” do não-ator em questão.

Como já foi referido, muitas vezes utiliza-se em cena elementos factíveis de um contexto para que seja conferido ao discurso geral do espetáculo um aspecto nítido de autenticidade, ou para que se tenha uma impressão de autenticidade. Ressalta-se esta ideia para que se perceba que a inexistência de limites entre a realidade e a ficção se apresenta, de maneira concreta, nos próprios traços de autenticidade (espontâneos ou conscientemente criados) do trabalho do grupo Rimini Protokoll. Aproveita-se também para ressaltar que, segundo o raciocínio até agora exposto, a autenticidade tem a ver com a espontaneidade verificada numa determinada dinâmica em cena - geralmente conseguida através da repetição exata em cena daquilo que o especialista realiza em seu cotidiano - mas também tem a ver com um processo consciente de combinação de elementos cuja função é gerar, no momento da apresentação, ações ou reações autênticas e espontâneas, tanto por parte do não-ator em funções de protagonismo em cena, quanto do público que assiste ou que participa de alguma forma do espetáculo. Vê-se, portanto, que a autenticidade pode se tornar visível a partir de aspectos genuínos

ou sinceros que emanam espontaneamente a partir do discurso do não-ator - sendo isto o que normalmente se entende enquanto espontaneidade -, mas também pode se tornar visível por indução de uma atmosfera cênica criada para o efeito. Em outras palavras, a autenticidade é algo que transcende qualquer relação de antagonismo que por acaso exista entre realidade e ficção, assim como qualquer relação de antagonismo procedente desta, já citadas em um parágrafo anterior. Sendo assim, esta autenticidade pode ser conseguida tanto por aspectos relacionados à exposição da realidade, quanto por aspectos inerentes à combinação ficcional de elementos que geram um ambiente propício à sua manifestação. Ou ainda pode ser conseguida pelo encontro dos dois processos, como se vê nos trabalhos do grupo Rimini Protokoll, onde realidade e ficção já não se apresentam antagonicamente, e sim de maneira uníssona em relação à história contada. Isto porque o grupo trabalha com diversos tipos de “especialistas”. Alguns são capazes de contar sua história de maneira espontânea, independentemente do contexto cênico no qual estão inseridos. São capazes de contar sua história em palco da mesma forma que contam aos seus amigos, em algum evento cotidiano, fora de um processo teatral. Já outros precisam de um ambiente criado especialmente para que os façam sentir-se mais à vontade para realizar suas ações em cena. A partir do momento que se sentem à vontade com o processo teatral, aí sim são capazes de contar sua história independentemente do contexto que os envolve. Também há outros que nunca se sentem completamente à vontade com o processo de criação artística, tanto nos ensaios quanto nas apresentações em si, de maneira que não conseguem disfarçar e isto é refletido através de atitudes que sugerem desconforto com sua exposição durante o espetáculo. Isto não deixa de ser uma reação autêntica, que também é aproveitada pelo grupo como parte importante do jogo de cena.

O termo autenticidade, tal como o termo autêntico, é oriundo do latim *authenticus* e do grego *authentikos*, que significa “original, genuíno, principal”⁹. Também tem a ver com o grego *authentes*, que quer dizer autor, executor, “aquele que age por sua conta, por sua própria autoridade”¹⁰. O termo *authentes* é formado por *autos*, que significa “a si mesmo”, e *hentes*, que quer dizer “ser, ente, aquele que faz, que age”¹¹. A partir da etimologia da palavra, percebe-se algumas pistas a respeito de

⁹ Em: <http://wordinfo.info/unit/3771/ip:16>. Acesso em: 12 de junho de 2012.

¹⁰ Em: <http://origemdapalavra.com.br/palavras/autentico/>. Acesso em: 12 de junho de 2012.

¹¹ Idem anterior.

como a autenticidade pode ser obtida em palco. No caso do grupo Rimini Protokoll, o “especialista” é sempre o autor da sua própria história. Ainda que o grupo (ou que o contexto teatral em si) interfira na maneira que o não-ator irá contar a história ou na escolha dos aspectos que serão mais ressaltados em detrimento de outros, a história continua sendo do indivíduo, ele é o autor, o executor, aquele que conta a respeito de si mesmo em cena e a respeito de certas particularidades inerentes à sua biografia e sua relação com o contexto do qual é uma entidade representativa em palco. Ao assistir a um espetáculo do grupo, é notório que há uma situação criada e pensada para o momento da apresentação, assim como elementos de imprevisibilidades, quase todos oriundos do Ator-em-documento e da sua relação com o que se passa sobretudo na hora em que está sob os holofotes, perante o público. Há ficção e realidade, autenticidade ou impressão de autenticidade, mas sobretudo há uma história.

2.3 Análise de um espetáculo: *Outdoors*

Tal como no capítulo anterior - e também no capítulo seguinte - tem-se a exposição de um espetáculo referente ao contexto teatral abordado, acompanhada de comentários que visam expor, de maneira aplicada, as evidências da biografia do grupo ou da metodologia em questão, bem como da sua respectiva linha estética. Entre os vários espetáculos do grupo Rimini Protokoll que poderiam ser comentados mais profundamente, escolheu-se *Outdoors*, porque aquele que elaborou este estudo foi integrante da equipe criativa que participou de todo o processo de realização do espetáculo, atuando tanto no âmbito das atividades de produção quanto do processo artístico propriamente dito, desde o período de pré-produção até à estréia. Portanto, neste caso poderão ser comentadas peculiaridades sobre este período de pré-produção e de ensaios com os não-atores, onde são revelados aspectos interessantes sobretudo no que diz respeito à relação entre os não-atores e os diretores, desde o seu primeiro contato até ao processo de criação artística em conjunto, para definir aquilo que será dito e exposto na apresentação.

2.3.1 História

Outdoors é um espetáculo interativo no qual o espectador, em posse de um Ipod com fones de ouvido, faz uma caminhada pela cidade de Aberystwyth, passando por ruas e localidades que fazem parte do cotidiano dos membros do Heartsong Choir. O Heartsong é um coro sediado na cidade que reúne pessoas com muita ou pouca experiência no âmbito da música, as quais cantam sobretudo por prazer, em um ambiente informal e participando em eventos ocasionais. Através do Ipod e dos fones de ouvido, o espectador vê, ouve e segue aquilo que um determinado membro do coro filmou previamente como sendo sua rotina na cidade, ou seja, quais são os lugares que eles frequentam normalmente, por quais ruas passam para ir aos ensaios do coro, que monumentos ou locais específicos da cidade lhes fazem lembrar um acontecimento particular em suas vidas, onde eles costumam encontrar os amigos ou simplesmente aproveitar o tempo livre, entre outras experiências particulares em relação à cidade.

O ambiente de ensaio, bem como histórias do cotidiano dos membros do Heartsong Choir na cidade de Aberystwyth, compõem o contexto no qual o espectador é inserido. Cada um dos treze membros do coro filma um trajeto ao redor da cidade, para que o espectador siga durante o espetáculo. O trajeto começa de um ponto central no qual todos estão reunidos, passando pelas localidades mais significativas para cada um, e terminando no local de ensaios do coro, onde os próprios intérpretes estarão esperando aqueles espectadores os quais guiaram durante aproximadamente uma hora e quinze minutos.

Este é um espetáculo feito para treze espectadores por noite. Cada um dos espectadores, antes de o espetáculo começar, terá consigo um Ipod com fones de ouvido. Quando todos estão em seus devidos lugares, a produção faz uma contagem regressiva e pede para que todos pressionem o botão *play* no Ipod. Feito isso, cada um verá no vídeo o mesmo lugar onde estão e, a seguir, ouvirão a voz de um determinado membro do coro, que será seu guia a partir deste momento. Por exemplo, digamos que, ao apertar o *play*, o espectador começa a ouvir a voz de Tony, um manipulador de marionetes e membro do Heartsong Choir há alguns anos. O espectador vai ouvir Tony falar um pouco a respeito de quem ele é, o que é o Heartsong Choir e como é a sua relação com o coro (desde quando é membro, como conheceu o coro e aquilo que mais gosta em relação ao grupo, por exemplo). Enquanto ouve esta introdução, o espectador vê na tela o mesmíssimo lugar onde está naquele momento, assim como os outros doze

membros do coro ao seu redor. Fora da tela, presentemente, ele verá os outros doze espectadores com seus respectivos Ipods ao invés dos membros do coro (cada espectador no lugar de um dos respectivos membros), ouvindo diferentes introduções e se preparando para seguir um determinado intérprete.

Continuando o exemplo de Tony, depois da introdução, o espectador começa a ouvir e ver, por intermédio daquilo que Tony gravou, as instruções a respeito de onde ir e do que tem de fazer. O espectador, portanto, começa a seguir o caminho feito outrora por Tony. Ele começa a andar e fazer o trajeto que é mostrado e narrado por Tony. No decorrer do trajeto, ele ouve de Tony mais histórias a respeito do seu cotidiano, a respeito do coro, e também vai vendo os locais da cidade mais destacados pelo intérprete. As ruas e as localidades podem estar cheias de gente no momento em que Tony gravou, mas estarão diferentes no momento presente em que o espectador fará o trajeto, e este é um aspecto importante para o espetáculo. Ou seja, o espectador terá noções diferentes a respeito do mesmo ambiente: a noção passada no momento em que Tony gravou, e a noção a partir do momento presente em que o espectador participa do espetáculo e entra em contato com o ambiente por si mesmo, na prática. Vê-se que, mesmo utilizando ferramentas audiovisuais concebidas anteriormente ao espetáculo, há sempre o diálogo com o momento presente de maneira bem demarcada, como uma componente identitária do espetáculo.

No decorrer do caminho, o espectador poderá ver no vídeo Tony encontrando com outro membro do coro e estabelecendo algum diálogo. Fora da tela, o que o espectador verá em simultâneo é um outro espectador no lugar do membro do coro, e será incentivado a reproduzir semelhante interação ou diálogo, e aqui chegamos a outro aspecto importante e fundamental do espetáculo: o espectador também é encorajado a atuar em certos momentos. O espectador, no momento em que tenta reproduzir a interação que vê no vídeo, faz o papel do intérprete em questão, integrando-se ainda mais com o contexto do espetáculo e se tornando, naquele momento, parte do coro também. O auge desta integração do espectador no contexto é o próprio final do espetáculo, que será descrito com pormenor mais adiante.

O espectador continua seguindo o caminho de Tony, passa por alguns de seus locais favoritos na cidade, até que há uma quebra no vídeo e ouve-se por aproximadamente cinco segundos os integrantes do coro realizando um exercício de aquecimento vocal e, depois disso, ouve-se outro intérprete. Ou seja, neste mesmo exemplo, o espectador deixa de seguir os passos de Tony e passa a seguir Manu, uma

alemã que reside em Aberystwyth e que tem o Heartsong Choir como passatempo favorito. Ouve-se uma apresentação básica de Manu (da mesma forma que o primeiro membro do coro apresentou-se ao espectador logo no começo do espetáculo), e em seguida a cidade passa a ser vivenciada a partir das impressões e experiências de Manu.

Ao longo do espetáculo, o espectador segue cinco intérpretes diferentes, conhecendo e experimentando a história de cada um por quinze minutos, totalizando uma hora e quinze minutos de caminhada. No final, todos os espectadores são conduzidos a um mesmo lugar, que é o espaço de ensaios do Heartsong Choir. Na entrada, o espectador vê na tela o seu guia no momento interagindo com os seus colegas de coro. Fora da tela, ele vê outros espectadores no lugar dos intérpretes, e é incentivado a interagir com eles a partir do que vêem acontecendo no vídeo. Ao entrar no prédio e chegar na sala de ensaios, os espectadores vêem os próprios membros do coro, na tela e fora da tela simultaneamente. O coro está em pleno ensaio, e os espectadores são incentivados a integrar o ensaio e a cantar em uníssono com aqueles que deram a conhecer a cidade de Aberystwyth a partir das suas próprias vivências.

Outdoors teve sua estréia em 25 de fevereiro de 2011, uma sexta-feira, às 19:45, na cidade de Aberystwyth, no País de Gales. Trata-se de uma co-produção entre o Teatro Nacional do País de Gales (National Theatre of Wales ou simplesmente NTW) e o grupo Rimini Protokoll, que realizaram o espetáculo tendo como protagonistas treze membros do Heartsong Choir. A pré-produção do espetáculo se deu entre os dias 12 e 21 de janeiro de 2011. Nesta etapa, os três diretores, juntamente com o NTW e demais parceiros (tais como o Aberystwyth Arts Centre), finalizaram o processo de escolha dos membros do coro para que, logo a seguir, pudessem estabelecer a rotina de ensaios e das gravações audiovisuais, as quais são peças-chave do espetáculo. Uma vez que os não-atores já estavam escolhidos e com o contrato assinado, o próximo passo foi estabelecer a rotina de edição das imagens que seriam gravadas pelos não-atores durante os ensaios, bem como durante o período de gravações finais. Esta edição acontecia logo após o período de trabalho com os não-atores, e envolvia um ou dois diretores (normalmente os três não participavam juntos das sessões de edição), o editor-chefe do projeto Simon Clode, e o diretor de produção Jacob Gough.

No período de produção propriamente dito, que ocorreu entre 9 e 26 de fevereiro de 2011, se deu a execução do cronograma de ensaios e de gravações finais, com a participação de todos os envolvidos no projeto. Os ensaios compreendiam duas atividades distintas: de início, havia o primeiro contato com os equipamentos

audiovisuais que seriam utilizados para as gravações (Ipods), para que depois pudessem ocorrer de fato os exercícios e as simulações necessárias à fruição adequada da gravação final. Este período de primeiro contato com os equipamentos serviu sobretudo para os integrantes da chamada equipe criativa. Esta equipe era composta por treze jovens artistas, produtores e pesquisadores, oriundos de diferentes países, e que tinham como função auxiliar tanto o grupo Rimini Protokoll quanto o NTW nas diferentes atividades relacionadas ao projeto, de acordo com o perfil profissional de cada um. Alguns membros da equipe criativa participaram do período de pré-produção em janeiro; entretanto, a grande maioria se juntou ao projeto em fevereiro. Além disto, a função principal dos integrantes da equipe criativa era a de tutelar e auxiliar um dos membros do coro durante o processo de criação. Portanto, primeiramente, a equipe criativa se familiarizou com o equipamento, realizando simulações e gravações ao redor da cidade, para que, no momento seguinte, cada um pudesse tutelar um membro do coro em seu primeiro contato com esta dinâmica. Ainda durante as primeiras práticas da equipe criativa, é importante ressaltar que este foi o momento no qual se recebeu instruções diretas dos diretores do grupo Rimini Protokoll a respeito de como as gravações deveriam ser conduzidas. Os diretores falaram da importância de seguir à risca o tempo de cada etapa de gravação, disseram também o que esperavam de cada um dos não-atores, que tipo de situações deveriam ser evitadas, entre outras instruções a respeito da dinâmica de criação.

Após todo este processo com a equipe criativa, deu-se portanto o primeiro contato dos não-atores com o equipamento técnico e com a dinâmica de criação em geral. Cada uma das duplas, formadas por um integrante da equipe criativa e um membro do coro, trabalharam ao redor da cidade fazendo simulações de gravações, para que o tutor pudesse explicar de maneira aplicada como se utiliza o material técnico e para que o não-ator pudesse lidar com o equipamento de maneira que isso não desviasse sua atenção ao contar uma história. Esta atividade também serviu para que o não-ator pudesse ter uma melhor ideia a respeito do que ele queria gravar.

Depois do primeiro contato de todos com os equipamentos e com a dinâmica de criação concebida pelo grupo Rimini Protokoll, iniciaram-se os ensaios propriamente ditos. Enquanto as duplas simulavam gravações pelas cidades, os diretores acompanhavam alternadamente estes trabalhos e estabeleciam pouco a pouco aquilo que cada um dos não-atores iria gravar. Ou seja, via-se na prática aquilo que o não-ator se sentia mais à vontade para gravar em relação à cidade e em relação à si próprio, para

que fosse elaborado um roteiro de gravação para cada um. Como se vê, este roteiro de gravação originou-se de um processo em conjunto entre os diretores e os não-atores, assim como dos feedbacks que os tutores forneciam ao grupo durante e ao final do período de trabalhos com os não-atores. Portanto os tutores, membros da equipe criativa, para além de tutelar e auxiliar o não-ator nas gravações, também deveriam estar atentos à execução do roteiro de gravação proposto, ou seja, se os tempos destinados a cada parte da gravação eram cumpridos facilmente, se o não-ator posicionava bem a câmera e contava confortavelmente sua história, se o não-ator queria sugerir mudanças no roteiro, entre outras peculiaridades que surgiam a partir do dia-a-dia dos ensaios. No entanto, dispensava-se maior atenção à história contada pelo não-ator durante as apresentações. Se o não-ator não se sentisse confortável ao contá-la, mediante qualquer interferência do ambiente artístico criado para o efeito, soluções deveriam ser implementadas no sentido de fazer com que cada pequeno filme fosse composto pela história verídica da relação do não-ator com a cidade, contada sem as inseguranças causadas pela não familiaridade do não-ator com o processo artístico em geral.

Normalmente a maior dificuldade que o não-ator tinha era em relação ao modo de contar a história enquanto realizavam suas gravações ao redor da cidade. Muitas vezes, como já foi mencionado, o não-ator tenta contar sua história de acordo com uma “maneira certa” de fazê-la, ou seja, tal como está acostumado a ver em muitos filmes ou espetáculos teatrais. Outras vezes, o não-ator conta de maneira tão despojada que não há uma sincronia adequada entre aquilo que ele conta e aquilo que ele mostra através da sua gravação. Este caso será mais aprofundado mais adiante na seção intitulada Comentários. O que interessa saber agora é que este período de ensaios serviu também para que se buscasse na prática uma adequação entre o que é dito e o que é mostrado, para que o resultado final fosse fruto de uma criação compartilhada com o não-ator, ao invés de ter um roteiro a ser seguido que não tivesse conexão com a experiência do “especialista” do seu próprio cotidiano.

Todas estas etapas de trabalho e seus respectivos desdobramentos tiveram o suporte contínuo do Teatro Nacional do País de Gales, que não se limitou apenas ao fornecimento das condições gerais de produção, mas também interferiu ativamente no processo criativo. Ou seja, a co-produção entre o NTW e o grupo Rimini Protokoll não se resumiu à relação padrão entre a entidade patrocinadora e os artistas contratados que se vê normalmente no meio artístico. O espetáculo carrega elementos característicos da identidade do NTW, por isto vale a pena conhecer um pouco mais a respeito desta

estrutura, para que haja uma apreciação mais completa a respeito da dinâmica do espetáculo.

2.3.1.1 Teatro Nacional do País de Gales

A principal característica do Teatro Nacional do País de Gales é que não se trata de um edifício teatral. Trata-se de uma organização não-governamental sem fins lucrativos que possui escritório central em Cardiff, mas que não possui um edifício teatral permanente; ao invés disto, trabalha sempre em parceria com outras instituições (teatros, galerias e espaços de qualquer natureza, dependendo do tema do espetáculo), de caráter público ou privado, as quais acolhem as apresentações, bem como a equipe constituída para trabalhar no projeto artístico em questão. Por exemplo, no caso do espetáculo *Outdoors*, o NTW trabalhou em parceria com o Aberystwyth Arts Centre, que forneceu todo o suporte material necessário à pré-produção, produção e acompanhamento (inclusive no âmbito da pós-produção) do projeto. No que diz respeito à pré-produção, o referido parceiro deu suporte sobretudo às atividades de divulgação prévia do espetáculo (cuidando da logística de impressão dos materiais de divulgação, bem como da sua distribuição na cidade, entre outras atividades de divulgação), às reuniões de pré-produção (cedendo espaços e materiais de escritório necessários às reuniões da equipe) e aos diálogos com agentes públicos e privados dos quais eram necessários documentos de autorizações e liberações de direitos de imagens, uma vez que durante o espetáculo o público caminha por diferentes lugares ao redor da cidade.

No período de produção propriamente dito, o Aberystwyth Arts Centre continuou cuidando da divulgação e da articulação com agentes públicos e privados da cidade, para conseguir autorizações ainda necessárias ao espetáculo, à medida em que este ganhava uma forma definitiva. Assumiu mais o papel de dar suporte nos bastidores do trabalho de produção, uma vez que as reuniões de produção já não aconteciam mais em seus espaços. Durante o período de produção a equipe aumentou bastante, com a chegada de outros profissionais e pesquisadores de diferentes países, de forma que as reuniões se davam em bares ou restaurantes com espaços maiores, tais como The Orangery e Treehouse, no centro de Aberystwyth.

Por fim, o Aberystwyth Arts Centre deu suporte às atividades de acompanhamento das apresentações do espetáculo. Após a sua estréia, o espetáculo continuou em cartaz durante um ano, com apresentações sempre às quintas-feiras, às 19:45. Nos ensaios gerais e na estréia do espetáculo, a equipe de produção e o grupo

Rimini Protokoll acompanhavam as apresentações, sempre em companhia de pessoas ligadas ao Aberystwyth Arts Centre. Como o espetáculo é uma caminhada ao redor de certos pontos da cidade - saindo do bar Harleys do Hotel Court Royale e terminando em St. Davids Club, uma caminhada de aproximadamente uma hora e quinze minutos de duração - os espectadores eram acompanhados de perto por membros da produção, que encaminhava o público e fornecia informações a respeito de qual direção seguir, caso alguém do público tivesse alguma dúvida. Após a estreia do espetáculo, o grupo, a equipe criativa e parte da equipe de produção deixaram a cidade, de forma que este acompanhamento era feito pelas pessoas ligadas ao AAC.

Até agora, várias instituições foram mencionadas, desde um parceiro com participação mais ativa em todo o processo até os bares e os restaurantes nos quais houve alguma atividade relacionada ao espetáculo. E isto não é por acaso. É para exemplificar, na prática, que o NTW é uma comunidade que abrange agentes diversos - artistas, público, profissionais de diversas áreas, instituições públicas e privadas - em torno do fazer teatral no País de Gales, em uma via de mão-dupla: por um lado, o NTW procura criar trabalhos artísticos no País de Gales - buscando promover os artistas e outros profissionais locais, bem como as línguas inglesa e galesa - e, por outro lado, procura trabalhar com parceiros estrangeiros que gerem benefícios para o País de Gales e sua comunidade local. Ou seja, procuram no exterior parceiros que possuam um estilo original para que, através do trabalho em conjunto, deixem um pouco do seu saber na localidade.

O Teatro Nacional do País de Gales é, portanto, uma comunidade teatral, composta por diferentes agentes culturais e parceiros diversos. Foi criado em 2009, primeiramente como uma comunidade virtual, ou seja, uma rede social na qual os interessados podiam (e ainda podem) fazer um perfil e interagir com os outros membros da comunidade. No perfil é possível colocar informações básicas a respeito de si mesmo, assim como mostrar suas qualificações e seus trabalhos prévios, entre outras informações que podem atrair o contato de outros membros que tenham ideias e projetos nos quais se pode juntar forças. A criação desta comunidade virtual foi o início do NTW, que rapidamente trabalhou este conceito de comunidade de uma forma mais ampla, produzindo os espetáculos dos membros da comunidade e, ao mesmo tempo, propondo projetos entre os membros e outros parceiros. Assim, começaram a compor suas temporadas anuais, seguindo o conceito de integrar agentes locais com parceiros da região ou internacionais, trabalhando em projetos executados no País de Gales, em

inglês e galês. *Outdoors* foi parte integrante da temporada 2010/2011, a primeira do NTW. Desde então, a comunidade está sempre a crescer, não apenas no que diz respeito à quantidade ou à diversidade da programação, como também à própria comunidade virtual, na qual as pessoas também podem participar de grupos relacionados às áreas que lhe interessam (grupo de atores, diretores, dramaturgos, produtores, entre outros), podem participar de eventos, comentar em blogs ou atualizar seu próprio blog, adicionar amigos, entre outras possibilidades de interação que reforçam o ambiente cooperativo como aspecto identitário do NTW.

Este estilo de trabalho de participar da construção do espetáculo nos seus diversos níveis - desde a articulação com parceiros até a participação efetiva na criação junto com os três diretores do grupo - se verifica não só na dinâmica de produção já citada algumas vezes, como também na dinâmica do próprio espetáculo, como se pode ver com mais detalhes na seção a seguir.

2.3.2 Dinâmica de criação do espetáculo *Outdoors*

Nesta parte há comentários mais aprofundados a respeito da dinâmica estabelecida pelo grupo Rimini Protokoll para conceber o espetáculo *Outdoors*, um projeto desafiador devido ao fato de contar com tantos parceiros envolvidos em todas as fases do processo, sendo que tais parceiros são oriundos de diversos locais e com experiências pessoais bem distintas. Aqui tenta-se mostrar como todo este trabalho em comunidade reflete-se na história do espetáculo em si e no processo de criação com os não-atores. Isto será exemplificado a partir da dinâmica de trabalho criada para Danielle Marsden, a integrante do coro a qual foi tutelada pelo autor deste estudo.

Como já foi mencionado na seção anterior, durante o período de produção, houve o primeiro contato do grupo com a equipe criativa e, nesta ocasião, tentou-se estabelecer uma forma homogênea de trabalhar com os não-atores durante os ensaios e as gravações finais. Ao final, obteve-se uma metodologia que influenciou diretamente a dinâmica da criação e, conseqüentemente, a dinâmica do espetáculo. Aqui já se começa o trabalho ficcional, seletivo, a partir de instruções a respeito do que especificamente se quer mostrar da realidade dos não-atores, e de como eles deveriam mostrar, de forma a ressaltar um determinado aspecto que faz parte do seu cotidiano e que é interessante para o espetáculo. Esta metodologia contém as seguintes instruções básicas:

- Introdução do espetáculo: no momento em que o Ator-em-documento fala pela primeira vez ao espectador, não era preciso dizer expressões do tipo “prazer em conhecer”, “seja bem-vindo”, entre outras. O objetivo era fazer com que o espectador seja inserido diretamente e objetivamente ao contexto do espetáculo, por isso era mais interessante fazer uma breve apresentação de si mesmo, do Heartsong Choir e falar a respeito da sua relação com o coro.
- Ter em mente cada parte que compõe sua história geral: a história de cada não-ator foi dividida em partes, tendo como base simplesmente o momento em que chegam em cada uma das localidades escolhidas para compor o trajeto. No caso de Danielle, por exemplo, do ponto inicial até um cais próximo do centro da cidade era a sua introdução; da escultura de um dragão vermelho gravada na parede do museu Ceredigion até à loja Star Shop era a primeira parte da sua caminhada, e assim por diante. Fazer com que o não-ator tenha noção do seu roteiro geral a partir da junção de cada parte era importante para que o não-ator se lembrasse exatamente do que deveria falar em cada momento (baseado nas localidades específicas de cada parte), para que assim se pudesse evitar mais facilmente as repetições de assuntos.
- Não atuar como guia turístico: era importante fazer com que o não-ator entendesse que este não era um passeio turístico. A maioria do público seria composta por moradores da cidade de Aberystwyth, que já conhecem grande parte das localidades mostradas. Neste caso, não era necessário fornecer maiores explicações a respeito da localidade, e sim dar ênfase na sua relação com aquele ponto da cidade, explicar o porquê que um determinado local é mostrado ou mencionado.
- Relação com o equipamento de filmagem (Ipod): primeiramente, era preciso ressaltar que não era necessário correr ou andar mais rápido do que o normal durante a filmagem. A caminhada deveria ser feita em um ritmo até mais lento do que aquele que o não-ator normalmente o faz. E a câmera deveria estar apontada na direção para a qual se está caminhando, a não ser que se quisesse mostrar um objeto específico ao longo do trajeto. Neste caso, devia-se parar e mostrar o tal objeto, de maneira bem demarcada. Tudo isto para facilitar a visualização e a locomoção do espectador. Por isso mesmo foi necessário o período no qual houve o primeiro contato dos não-atores com o material técnico, para fazer com que eles tivessem familiaridade com estes procedimentos e que tudo isto não atrapalhasse o ato de contar a história.

- Interatividade com o espectador: durante a filmagem, o “especialista” poderia tentar interagir com o futuro espectador de algumas formas. Por exemplo, poderia mostrar a sua sombra no chão quando fosse conveniente, ou a sua imagem refletida em alguma superfície de vidro que porventura existisse no caminho. Caso tivessem que abrir uma porta para entrar em alguma localidade, poderiam mostrar sua mão durante o ato, até para que o espectador também o fizesse. Poderiam, ou melhor, deveriam também alertar o espectador para o tráfico, antes de cruzar qualquer rua. Antes de cruzar a rua, o não-ator deveria esperar um pouco mais do que o normal, lembrar o público a respeito do tráfico, e depois cruzar.

Estas foram as instruções básicas (dentre outras), que compunham a metodologia de trabalho com os não-atores. Esta metodologia era aplicada no processo de construção do roteiro de cada um. Ou seja, a instrução dos não-atores se dava de maneira aplicada, nos ensaios, para que o roteiro particular de cada um fosse surgindo a partir do que se passava no trabalho de campo. Eram processos que ocorriam simultaneamente. Em ambos os casos, a equipe do NTW participava ativamente. Alguns também trabalharam como tutores juntamente com os membros da equipe criativa, outros estavam espalhados pelas diferentes partes dos trajetos, para orientar e ressaltar para que lado se deveria seguir. Isto sem falar no processo de produção e edição das imagens. O diretor de produção era o responsável pelo início das gravações, era ele que fazia a contagem regressiva para que todos comessem a filmar ao mesmo tempo, garantindo assim a sincronia inicial necessária. Depois de cada dia de gravação, a produção recolhia os Ipods e iniciava-se quase que imediatamente a edição dos trajetos, para que os diretores do grupo avaliassem o material audiovisual no mesmo dia e pudessem implementar melhorias para as gravações do dia seguinte.

Como a construção de cada roteiro se dava no decorrer do próprio processo de gravação, o seu conteúdo sofria alterações constantes, a partir das peculiaridades apresentadas por cada não-ator durante o processo. Como exemplo de construção de roteiro, pode-se tomar o processo de criação de Danielle Marsden, tutelada pelo autor deste estudo. Danielle faz parte da religião Wicca e têm experiência com Tarot. Ela possui grande conhecimento a respeito dos ícones simbólicos do País de Gales e da cidade (sob o ponto de vista da mitologia céltica), assim como conhece lugares nos quais se pode adquirir diversos tipos de Tarot e outros elementos pertencentes tanto à

sua religião quanto ao universo celta em geral, cuja presença é deveras marcante na cultura galesa inclusive nos dias atuais. Portanto, tentou-se aproveitar esta característica de Danielle para a construção do seu roteiro. Por exemplo, na sua já mencionada introdução, escolheu-se ir diretamente para o cais porque de lá tem-se uma visão privilegiada de uma das montanhas de Aberystwyth, a qual, de acordo com o mito contado por Danielle, é um dragão (símbolo do País de Gales, estampado inclusive em sua bandeira) adormecido. No cais ela conta, ao mesmo tempo, mitos sobre o mar que banha a cidade e sobre a referida montanha. A seguir filma com detalhes a montanha, mostrando o que para ela seria o nariz do dragão, suas asas, e pergunta ao espectador se este consegue também perceber os detalhes mostrados e mencionados. A ideia de compor desta forma a sua introdução surgiu a partir das caminhadas pela cidade, oportunidades nas quais Danielle dizia ao diretor (neste caso, Daniel Wetzel) e ao tutor as localidades de que ela gostava mais e o porquê. Baseado nisto, o diretor estabeleceu a ideia-chave do roteiro (ênfase na mitologia e no simbolismo presentes em certos pontos da cidade) e começou a sugerir as histórias que ela poderia contar em sua gravação final. As histórias foram amadurecendo ao longo dos ensaios, até que ao final tinha-se um roteiro completo e pronto para ser executado nas gravações finais. O processo de criação adotado para compor a introdução foi utilizado em todas as partes do roteiro.

Por exemplo, depois da introdução, tem-se a primeira parte da caminhada, que vai da escultura de um dragão vermelho no Museu Ceredigion até a Star Shop. No dragão vermelho, ela explica não apenas o fato de que tal dragão é o símbolo do país, mas sim dá ênfase ao mito que envolve o dragão. A seguir, parte para a Star Shop, sua loja preferida na cidade. Ela entra na loja e pede para o espectador ficar frente à porta e prestar atenção ao vídeo, pois ela irá mostrar o porquê que a loja é a sua favorita, bem como que tipos de produtos se pode adquirir lá. Esta comunicação com o espectador foi incluída no roteiro porque a gravação final se deu à tarde e à noite, no horário do espetáculo, a loja já está fechada, de forma que o espectador não poderia entrar na loja. Esta peculiaridade também só foi percebida durante as simulações e os ensaios. O que parecia ser uma restrição (o fato de que o espectador não poderia entrar na loja) tornou-se componente do espetáculo enquanto uma oportunidade de interação entre o Ator-em-documento e o espectador, e esta atitude de transformar restrições aparentes em oportunidades de interação foi a própria tônica da criação em conjunto.

Ao sair da Star Shop, começa a segunda parte do roteiro de Danielle, na qual ela caminha para a calçada em frente ao mar. Lá ela encontra um colega do coro, chamado

Malcom. Neste ponto, ocorre uma interação entre os dois, onde Danielle faz um rápido jogo de três cartas de Tarot para Malcom, um homem que não acredita muito em assuntos deste tipo. Antes de começar a mostrar as cartas para o seu colega, ela passa o Ipod para o seu tutor, que por sua vez filma Danielle e as cartas de Tarot que ela mostra. Malcom também dá seu Ipod para seu tutor, que também filma a cena, mas sob o ponto de vista de Malcom. Desta forma, os espectadores que estão seguindo estes dois membros do coro estão frente a frente durante o espetáculo e vêem aqueles a quem seguem na tela do Ipod. Vêem as cartas, ouvem os conselhos que Danielle dá a Malcom a partir das três cartas reveladas e presenciam a reação de Malcom. Podem ao mesmo tempo comentar o que vêem e depois despedir-se, tal como os dois corralistas fazem no vídeo, continuando assim suas respectivas caminhadas.

A partir da descrição da introdução, da primeira e da segunda parte do roteiro de Danielle, vê-se o resultado da dinâmica de criação com o não-ator, bem como tem-se uma ideia da dinâmica do próprio espetáculo, a partir de algumas histórias e localidades contidas nesta caminhada. Na próxima seção serão encontrados comentários a respeito de certos pontos desta dinâmica, com ênfase nas estratégias adotadas para conhecer melhor o não-ator e suas histórias, bem como fazer com que ele se sentisse à vontade para contá-la ao público. Ou seja, a ênfase dos comentários será na relação de trabalho entre o diretor e o não-ator.

2.3.3 Comentários

As histórias que os não-atores contavam durante seus respectivos trajetos surgiram a partir das conversas que tinham com os diretores enquanto caminhavam pela cidade. Nestas conversas informais, os integrantes do grupo Rimini Protokoll iam conhecendo melhor o não-ator e o seu cotidiano, à medida em que passavam por certas localidades que simbolizavam propriamente suas rotinas. Neste processo, alguns não-atores tinham mais facilidade em compartilhar suas histórias, oferecendo assim muitos materiais para que o grupo pudesse escolher aquilo que iria compor o trajeto final. Outros, por sua vez, eram mais introspectivos e precisavam de mais estímulos para dividir suas histórias pessoais primeiramente para um estranho (diretor) e, em seguida, para vários estranhos que, ao longo de um ano, iriam percorrer seus trajetos e suas histórias.

Este tipo de dificuldade era visível mesmo tendo em conta que, entre os pré-requisitos para participar do espetáculo, estavam critérios como os de viver na cidade de

Aberystwyth e de estar disposto a dividir sua história com o público. Ou seja, o não-ator já sabia, no momento de concordar com a sua participação no espetáculo e de assinar o contrato, de que sua história seria vista e revista por muitas pessoas durante um longo período. Entretanto, na prática, através do contato com todo o ambiente de criação artística e, conseqüentemente, tendo uma melhor noção a respeito da dimensão do projeto no qual estavam envolvidos, alguns não-atores apresentavam certos bloqueios durante o processo de criação. Ou seja, nota-se que a imprevisibilidade encontrada nos espetáculos do grupo já aparece enquanto aspecto a ser trabalhado em cena quando estes ainda estão ganhando forma.

Por isso que qualquer história contada pelo não-ator durante o trabalho de criação, por mais que não fizesse sentido com o que já tinha sido conversado até ao momento, era devidamente registrada. Isto porque qualquer história pode fazer sentido desde que se crie um ambiente propício para tal. Tendo isto como base, pode-se entender melhor a estratégia adotada pelo grupo para deixar os não-atores mais à vontade e ter acesso a determinadas histórias particulares. Quando algum não-ator apresentava dificuldades para dividir suas vivências, os diretores não elaboravam questionários com perguntas específicas a respeito de um determinado tema que quisessem trabalhar no espetáculo, para ver se o não-ator em questão teria vivências semelhantes e assim obter mais facilmente os materiais para a composição do roteiro. Ao invés disso, eles caminhavam pela cidade com o não-ator e perguntavam sobre qualquer coisa que lhes viesse à mente no momento. Se, por exemplo, eles parassem para almoçar em um determinado restaurante, o diretor perguntava, por exemplo, se o não-ator era frequentador do restaurante, se ele gostava do ambiente, ou outras perguntas do tipo. A partir da resposta do não-ator, outras perguntas poderiam ser feitas e este procedimento poderia ser adotado quando estivessem em outras localidades. Desta forma, ao final de uma tarde, o diretor tinha uma noção das localidades que faziam parte das experiências vividas pelo não-ator, bem como quais localidades poderiam ser colocadas em conjunto, de uma maneira interessante, para compor o trajeto. Em outras palavras, este método de evocar experiências vividas pelo não-ator na cidade se caracterizava mais por uma evocação casualística do que uma evocação ordenada, baseada em perguntas específicas. O ordenamento viria depois, na composição do roteiro. Neste momento da criação, qualquer história poderia ser útil, com atenção especial às que surgiam de maneira imprevista, processo este que exemplifica a importância da imprevisibilidade.

Durante este processo, chega um momento em que, devido ao fato de já estar mais familiarizado com a ideia do espetáculo e com o seu trajeto em particular, o não-ator passa a contar histórias que tenham a ver com tudo o que já conversaram anteriormente, ao invés de contar qualquer história casual. Isto denota o envolvimento mais aprofundado do não-ator no processo, de forma que a criação passa a ser realmente em conjunto. Antes já era em conjunto, sendo que tal conjunto era formado pelas vivências aleatórias do não-ator e o trabalho de registro e seleção do diretor. Neste ponto, por meio de um conhecimento maior acerca do processo criativo, o não-ator expõe experiências que tenham a ver com aquilo que já foi registrado, interferindo mais diretamente - e, mais importante, conscientemente - no processo de seleção daquilo que irá compor o vídeo final. Esta aprendizagem gradativa pela qual o não-ator passa, na qual ele pouco a pouco vai obtendo mais conhecimento a respeito do processo criativo de forma que, com o passar do tempo, ele passe a contribuir conscientemente para o resultado final, é a própria representação geral do Ator Livre que o presente estudo busca entender e, antes disso, perceber os caminhos através dos quais se pode chegar a este estágio.

Uma vez havendo um bom compêndio de experiências particulares em relação a certas localidades ao redor da cidade, os diretores compõem a primeira versão do trajeto de cada não-ator. Aqui começa de fato o trabalho ficcional, no sentido de modelar, dar forma a algo, tal como foi explicado na seção a respeito da transição entre a ficção e a realidade. Com a primeira versão do roteiro em mãos, os ensaios passam a ser baseados somente na apreensão do caminho e das histórias que serão contadas em cada parte, para que haja total familiaridade tanto com o trajeto quanto com o que se vai dizer. Nesta etapa, o conteúdo do roteiro (trajeto e histórias) só muda mediante justificativas ou possibilidades de melhorias encontradas na prática. Tal proposta é executada várias vezes, as histórias vão sendo maturadas e apreendidas a partir das repetições constantes, até que se elabora o roteiro que será a base para a gravação final.

Quando se tem este roteiro mais definitivo, ainda há uma série de simulações nas quais se analisa a maneira como o não-ator conta sua história. Ou seja, vê-se de que maneira o não-ator está colocando em prática as instruções mencionadas na seção anterior. No geral, percebeu-se que as instruções a respeito de como conduzir sua introdução, a importância de ter em mente cada parte do trajeto e a relação com o equipamento de filmagem eram assimiladas mediante constantes repetições. As instruções a respeito da interatividade com o espectador na maior parte das vezes só era

colocada em prática a partir do momento em que os não-atores se sentiam mais seguros em relação à assimilação e à execução adequada das instruções anteriores. Se o não-ator tentasse interagir com o espectador sem que ainda se sentisse seguro do seu discurso e sem familiaridade com o ato de mostrar as localidades que compunham seu trajeto, verificava-se uma interação permeada de “teatralidade”. Ou seja, neste caso, a interação manifestava-se de maneira bem demarcada, que muitas vezes quebrava o ritmo de uma história que o não-ator contava confortavelmente. As quebras eram bem-vindas somente nos casos em que o não-ator tinha que dar instruções ao espectador, tais como alertas em relação ao trânsito, pedir para cantar uma canção, perguntar se o espectador já tinha percebido certos detalhes mostrados ao longo da caminhada, entre outras.

Pode-se recorrer ao processo de Danielle para exemplificar isto que foi mencionado. Danielle precisou de um tempo a mais para se familiarizar com todas as partes do seu trajeto. Logo, não tinha segurança ao tentar interagir com o espectador. No princípio, ela apresentou dificuldades para memorizar seu roteiro e, portanto, não lembrava aquilo que tinha de contar em certos pontos. Embora não tivesse um texto propriamente dito para memorizar, o simples fato de não ter memorizado todo o seu trajeto a partir da junção de cada parte fazia com que ela esquecesse ou repetisse histórias. Para melhorar o processo, colocou-se no papel os tópicos que ela deveria abordar em cada parte do trajeto, para que ela lesse ao mesmo tempo em que estivesse gravando, e para que assim ela se lembrasse rapidamente das histórias. Ou seja, o tutor caminhava ao lado dela com um papel que ela poderia ler e se lembrar dos assuntos que teria de abordar. Por um lado, isto fez com que todas as histórias fossem contadas com riqueza de detalhes e obedecendo ao tempo certo estipulado para cada parte. Por outro lado, consultar o “script” era um elemento a mais com o qual ela deveria se preocupar durante a gravação, de maneira que às vezes ela se sentia perdida com tantos elementos para gerenciar. E a questão da interação com o espectador não foi melhorada.

A solução para este caso pode ser dividida em duas partes. Primeiramente, Danielle concordou em realizar ensaios extras, reconhecendo que o aumento da quantidade de repetições poderia ajudar no processo de memorização. Paralelo a isto, ela trabalhou em cima do “script” feito para ela e fez a sua própria versão, de acordo com o que já estava escrito e de acordo com tudo o que foi vivenciado desde as primeiras caminhadas ao redor da cidade até aos elementos que originaram a versão final do roteiro. O não-ator, neste caso, se apropriou do material feito pelo diretor e o executou tendo como base a maneira que lhe era mais apropriada, do jeito que ela

percebeu, através dos ensaios, que mais lhe ajudava a memorizar e a executar as instruções. Com as repetições, Danielle foi tomando para si cada vez mais a história que sempre foi sua - apesar de ter sido passada pelo crivo de outrem -, contando e interagindo com naturalidade e autenticidade. Ela finalmente se percebeu enquanto um Ator-em-documento, o próprio símbolo da história. Primeiro, obteve consciência, através dos ensaios, do método mais adequado para si no que diz respeito à apreensão daquilo que lhe foi proposto. Depois, executou conscientemente seu próprio processo, em consonância com o discurso geral da direção.

O trajeto percorrido por Danielle durante seu processo criativo exemplifica, com propriedade, as vitórias e as vicissitudes que em geral marcam a evolução deste tipo de não-ator ao longo dos ensaios e das diferentes apresentações. Os “Especialistas do Cotidiano”, normalmente, encontram seus maiores desafios sobretudo em dois aspectos da criação: na familiaridade com o espaço no qual devem se movimentar e na apreensão do conceito ou do texto definitivo que devem apresentar em cena. A repetição - até mesmo ao limite do momentâneo cansaço físico e mental -, bem como a consciência de tomar para si o verbo para o qual concederá corpo, se constituem, a exemplo da experiência vivida por Danielle, enquanto chaves absolutas para a superação de semelhantes circunstâncias. Diante disto, descortina-se a consequência e o fim deste trajeto: tais vitórias permitem que este não-ator comprove ser um especialista não só em seu próprio cotidiano, como também na *forma* de contá-lo, para deleite de todos aqueles que fizeram parte desta caminhada, dos diretores ao público em geral.

3 Os impulsos desenvolvidos na Cena Contemporânea Portuguesa pelo Colectivo 84

3.1 História

O Colectivo 84 foi fundado em 2004 pelo dramaturgo e investigador Mickaël de Oliveira e pelo ator e encenador John Romão. Trata-se de uma estrutura sediada em Lisboa, mas que realiza suas atividades em todo o país e também no exterior. Entre as suas atividades encontram-se a realização de espetáculos, eventos artísticos transdisciplinares, leituras performativas e festivais. Seus espetáculos e leituras performativas já foram apresentados em diversas cidades do país e em outros países, tais como Espanha, Noruega, Eslováquia e França, ao passo que grande parte dos seus festivais e eventos artísticos transdisciplinares diversos são realizados em Lisboa, reunindo diferentes vertentes teatrais ligadas à cena contemporânea, tanto no que diz respeito ao contexto português quanto ao diálogo com a Europa e com outros países fora do contexto europeu, tal como o Brasil.

Ao longo desta parte do estudo, serão citados espetáculos que representam o passado próximo do grupo, na intenção de identificar através de exemplos palpáveis os impulsos que o Colectivo 84 vem desenvolvendo, através dos seus trabalhos, no âmbito do contexto no qual está inserido. Tais espetáculos são: *Velocidade Máxima* (2009); *A hora é nocturna e o tempo é agora* (2010), dentro da programação do festival Encontros de Novas Dramaturgias Contemporâneas, no São Luiz Teatro Municipal, e *Morro como país* (2011). Durante estes três anos destacados, foram produzidos outros espetáculos, não apenas envolvendo os dois integrantes-fundadores do grupo, como também diferentes artistas, muitas vezes ligados a outras estruturas teatrais. Aliás, o trabalho colaborativo é uma característica marcante no trabalho do Colectivo 84. Como o grupo não possui atores fixos, diferentes intérpretes são convidados para integrar os

espetáculos, inclusive às vezes um mesmo espetáculo é reapresentado com diferentes intérpretes em relação à sua estreia ou primeira temporada. Um exemplo disto é o espetáculo *Morro como país*, cuja “versão” que será aqui citada é a de 2011, a qual contou com os atores Cláudia Dias, Cláudio da Silva e João Folgado. Em maio de 2013, o espetáculo foi encenado por John Romão com o GTN - Grupo de Teatro da Nova (Universidade Nova de Lisboa) - com nove intérpretes deste grupo, apresentando-se no festival FATAL.

Este intenso processo colaborativo não se restringe aos intérpretes, mas também a outros elementos do fazer teatral. Por exemplo, outros textos teatrais são encenados pelo grupo, assim como os textos próprios do 84 são encenados por outros no âmbito do grupo. Em relação à primeira situação, tem-se como exemplo o espetáculo *Massacre* (2011), que contou com textos de Paulo Castro e com a co-criação/interpretação de Paulo Castro e John Romão. Por outro lado, representando a segunda situação citada, tem-se o espetáculo *Boris Yeltsin* (2013), com textos de Mickaël de Oliveira, encenação de Nuno M. Cardoso e interpretação de António Durães, Luisa Cruz, Albano Jerónimo e Mafalda Lencastre.

Como o próprio nome do grupo sugere, ambos os fundadores nasceram no ano de 1984. Mickaël de Oliveira é licenciado em Estudos Artísticos (Teatro) pela Universidade de Coimbra, instituição na qual também realizou seu mestrado, e é doutor em Estudos Teatrais pela Universidade de Lisboa. Enquanto autor, recebeu distinções tais como o Prémio de Nova Dramaturgia Maria Matos (2006), atribuído pelo Teatro Municipal Maria Matos ao texto *O que é teu entregou aos mortais*, e também a Menção Honrosa do Prémio Luso-Brasileiro António José da Silva (2009), atribuído pelo Teatro Nacional D. Maria II (Portugal) e pela Fundação Nacional de Artes (FUNARTE, Brasil) ao texto *Clitemnestra*. Escreve para teatro desde 2004, tendo alguns de seus textos traduzidos para o inglês, francês, castelhano e eslovaco. Para além da sua atividade enquanto dramaturgo/dramaturgista, atualmente é diretor-adjunto de programação do Teatro Académico Gil Vicente (TAGV, Coimbra, Portugal).

John Romão é licenciado em Teatro (Atores/Encenadores) pela Escola Superior de Teatro e Cinema (Lisboa, Portugal). Fez o curso de Estéticas e Teorias da Arte Contemporânea, pela Sociedade Nacional de Belas Artes, assim como o curso internacional *Nouvelle École des Maîtres (Projeto Thierry Salmon)*, com Rodrigo García, com o qual vem trabalhando desde 2006 como assistente de direção artística e dramaturgista. Já trabalhou ou tem trabalhado, como ator/performer, com artistas como

Romeo Castelluci, Jorge Silva Melo (Artistas Unidos), Tiago Rodrigues (Mundo Perfeito), Jorge Andrade (Mala Voadora), Vera Mantero, Mónica Calle (Casa Conveniente), entre outros. Foi um dos vencedores do projeto Emergentes - Novos Criadores 2011, do Teatro Nacional D. Maria II, bem como foi vencedor do concurso Jovens Criadores 2012, atribuído pelo Clube Português Artes e Ideias (CPAI). Foi professor de Teatro na Escola Superior de Dança (ESD, Lisboa, Portugal) e, passando para o âmbito do cinema, já trabalhou com artistas como João Pedro Vale e Nuno Alexandre Ferreira e também com os realizadores João Pedro Rodrigues e Manoel de Oliveira.

3.2 Cena Contemporânea Portuguesa e o Colectivo 84

O período da Cena Contemporânea Portuguesa que será aqui focalizado é o recorte cronológico que compreende desde a metade dos anos 90 e desenvolve-se no primeiro decênio do presente século. Em 1995 surgiram os Artistas Unidos e, em 2003, o Mundo Perfeito, apenas para citar exemplos de destacados grupos criados neste período. O objetivo de concentrar-se nesta delimitação, para além de ser o período no qual foi criado o Colectivo 84, é também o de lançar um olhar atento a duas dinâmicas que se desenvolvem de maneira particular nesta época: a influência do intérprete na construção do texto teatral e a relação de cumplicidade entre os trabalhos de dramaturgia e de encenação na concepção do espetáculo. É a partir destas dinâmicas que o Colectivo 84 desenvolve seus impulsos, assim como outros grupos inseridos neste contexto desenvolvem seus trabalhos, cada qual com sua identidade e peculiaridade.

Ou seja, vê-se que esta delimitação temporal tem como base dinâmicas teatrais particulares e como elas se desenvolvem neste contexto em particular. Esta abordagem procura afastar-se de critérios relacionados com a idade dos artistas, com as diferenças entre gerações, e até mesmo com as questões a respeito do que é o novo, a novidade, entre outras que, dependendo da forma como são trabalhadas, fazem inclusive com que a atenção se distancie do fenômeno teatral em si. O que importa aqui é o gesto teatral dos respectivos artistas e não as alcunhas que a eles são atribuídas. Até porque penso que a natureza não dá saltos. Quando se faz recortes temporais deste tipo, com o objetivo de entender certas características, não significa dizer que tais características só

acontecem nas épocas às quais são associadas, ou que são apenas ligadas a uma geração de artistas, ou que somente uma prática teatral específica é detentora da sua plena execução. Uma determinada situação anda sempre de mãos dadas com o seu oposto, ainda mais em se tratando de uma realidade artística. Ainda que, caso se queira comparar duas épocas, uma represente a antítese da anterior, esta mesma antítese era apenas uma face da tese que era trabalhada anteriormente. Todavia, não se pode esquecer que tese e antítese são apenas faces diferentes de uma mesma coisa, que é a síntese, se se quer abordar a questão pela ótica da celebrada dialética. A síntese, como potencial, se apresenta como tese ou antítese, depende dos influxos do contexto no qual ela se encontra. A intenção, ao elaborar uma delimitação como esta, é de apenas tornar certos conceitos mais fáceis de serem compreendidos concretamente, pois, no âmbito abstrato, os conceitos andam juntos e estão manifestados conjuntamente. O que ocorre é que prevalecem certos conceitos em um determinado contexto, enquanto outros conceitos são afirmados aos poucos, em um processo que no futuro poderá levá-los a um prevalecimento, dependendo da ambiência encontrada.

A observação desta parte da Cena Contemporânea aqui delimitada dar-se-á através da atenção ao trabalho dramaturgico desenvolvido neste contexto, uma vez que este é o ponto de confluência das duas dinâmicas aqui analisadas. Voltando às companhias teatrais anteriormente citadas como exemplo, os Artistas Unidos trabalharam/trabalham com autores portugueses que representam importantes tendências deste período: José Maria Vieira Mendes, Miguel Castro Caldas e Jorge Silva Melo. Já o Mundo Perfeito traz o trabalho de Tiago Rodrigues que, juntamente com os outros três autores, forma um grupo no qual, através das peculiaridades e diferenças entre cada um, pode-se encontrar uma representação básica deste recorte temporal.

Vieira Mendes e Castro Caldas, para além de terem seus textos representados pelos Artistas Unidos, e também por outros grupos teatrais portugueses e estrangeiros, desenvolvem seus trabalhos no seio de grupos teatrais que eles próprios participaram da fundação – Teatro Praga e Primeiros Sintomas, respectivamente –, sendo seus textos também voltados ao tipo de trabalho e ao desenvolvimento artístico desejado pelo respectivo grupo. Dada esta relação íntima entre o trabalho dramaturgico e o processo criativo, seus textos apresentam, conseqüentemente, influências de intérpretes e encenadores frequentemente envolvidos nas montagens dos espetáculos. Aqui vê-se, portanto, uma criação dramaturgica que influencia e é influenciada pela dinâmica dos

grupos, sendo o Teatro Praga correspondente a Vieira Mendes e o Primeiros Sintomas a Castro Caldas.

A cumplicidade entre a dramaturgia e o processo criativo, dentro da Cena Contemporânea, pode ser verificada em diferentes graus. A criação dramática pode estar diretamente ligada aos objetivos artísticos do grupo, produzindo textos sob encomenda em adequação a um determinado propósito, bem como pode, em um grau de cumplicidade um pouco maior, ser influenciada de maneira objetiva pelas dinâmicas desenvolvidas durante os ensaios. Em relação a este último ponto, vale a pena evocar o que diz Maria Helena Serôdio, em seu artigo intitulado “Meditação sobre a cidade”, a respeito da dramaturgia de Jorge Silva Melo:

É, por um lado, uma dramaturgia que interpela ou usa outros textos (numa assumida intertextualidade) e que, na sua composição, acompanha os ensaios (para a preparação do espectáculo) ou exercita-se em seminários de escrita teatral. Assegura, deste modo, uma participação colectiva que, incluindo já elementos do elenco do futuro espectáculo, provoca ressonâncias de temas e motivos, aprofunda e complexifica o esboço das personagens, dispersa sentidos, gestos e presenças, importa a linguagem coloquial eivada de modismos, erros gramaticais e calão e aceita já (comprometendo) os actores no processo criativo do texto a dizer e a figurar cenicamente. E esse texto surge sempre invocado na sua constitutiva provisoriedade - de rascunhos, versões várias, o aleatório do “espectáculo final” - como exemplarmente se resume na expressão: “Se está pronto o texto? O de hoje está”. (Em: <http://www.fl.ul.pt/cet-publicacoes/cet-edicoes-online/cet-artigos/630-meditacao-sobre-a-cidade>. Acesso em: 05 de Maio de 2013)

Verificam-se neste trecho duas características interessantes da criação dramática de Jorge Silva Melo, pelo menos neste caso específico: a intertextualidade e a já mencionada influência objetiva e efetiva dos ensaios em relação à resultante textual. Em relação à primeira característica, esta também é observada no teatro produzido pelo Mundo Perfeito, tendo como exemplo emblemático e recente o espetáculo *Três Dedos Abaixo do Joelho*, estreado em 29 de maio de 2012, na Sala Estúdio do Teatro Nacional D. Maria II. Trata-se de um espetáculo resultante do contato de Tiago Rodrigues com alguns relatórios escritos por censores do Secretariado Nacional de Informação, durante a ditadura Salazarista em Portugal. Estes relatórios, pertencentes hoje em dia aos arquivos da Torre do Tombo, contêm as observações apresentadas pelos censores em

relação aos textos e encenações submetidas à apreciação, determinando diferentes tipos de cortes e proibições. O trabalho dramaturgico executado por Tiago Rodrigues baseou-se principalmente na ação de selecionar certos relatórios os quais, em conjunto, pudessem compor uma história em cena que destacasse certos motivos e gostos peculiares que moviam a decisão dos censores, os transformando em dramaturgos também, em contraste curiosamente com o papel proibitório que exerceram outrora.

No que diz respeito à segunda característica destacada, que denota uma cumplicidade em maior grau entre a criação dramaturgica e o processo criativo como um todo, trata-se do ponto-chave para que se possa perceber a relação do Colectivo 84 com o contexto teatral no qual está inserido. O processo de construção e alteração de um texto teatral em função dos intérpretes é aplicado de acordo com uma considerável variedade de métodos, inclusive absorvendo as experiências verificadas nos ensaios para a composição do texto teatral, processo este que acompanha e se desenvolve na mesma medida em que o espetáculo como um todo ganha corpo através das dinâmicas implementadas em palco. Nos casos de Silva Melo e Rodrigues, há o fato de que também são intérpretes, para além de exercerem atividades de dramaturgia. Isto lhes proporciona um entendimento da perspectiva do intérprete em relação à cena, que naturalmente exerce certa influência quando desenvolvem seus trabalhos sob o ponto de vista da criação dramaturgica.

A convergência de elementos oriundos das perspectivas do intérprete, do encenador e do dramaturgo, na direção de uma criação conjunta de um espetáculo, é uma dinâmica que se observa no trabalho do Colectivo 84. Isto verifica-se a partir das características dos próprios fundadores: John Romão, intérprete e encenador, e Mickaël de Oliveira, dramaturgo. O grupo nasceu da confluência de ideias entre os dois, cuja parceria se estende e se manifesta em plenitude no processo de criação, sendo o texto fruto também daquilo que acontece durante os ensaios. Esta é uma característica que se relaciona com o trabalho do Colectivo 84 desde a sua fundação e que, embora realizem montagens de espetáculos baseados em textos de outros autores (nestes casos, às vezes também contando com a participação de Mickaël de Oliveira, realizando uma espécie de adequação do texto aos propósitos da dinâmica de cena que se pretende pôr em prática através daqueles determinados intérpretes envolvidos), trata-se de uma parceria entre encenador e dramaturgo, no âmbito da criação, que ainda se desenvolve e que se constitui enquanto elemento identitário do grupo. O trabalho dramaturgico desenvolvido por Mickaël de Oliveira, neste contexto, assim como de outros autores no âmbito da

Cena Contemporânea, se relaciona com o termo "Escritores de palco", como se poderá perceber adiante.

3.2.1 Escritores de palco

O termo "escritores de palco" foi criado por Bruno Tackels, professor no departamento de Artes do espetáculo na Universidade de Rennes 2. Ele foi um dos convidados do festival Encontros de Novas Dramaturgias Contemporâneas, o qual, em sua primeira edição, nos dias 15, 16 e 17 de novembro de 2010, teve como princípio norteador as práticas de Escritas para o palco. Sua conferência foi, portanto, de extrema importância para o debate e o melhor aproveitamento das apresentações, leituras e performances que estavam por vir, tendo sido realizada logo no primeiro dia do festival, 15 de Novembro de 2010, no Jardim de Inverno do São Luiz Teatro Municipal, sob o título *Do texto para o palco ao palco como texto*. Esta conferência foi seguida de uma conversa com Jorge Silva Melo que, como foi referido, apresenta, através das suas práticas, uma relação de familiaridade com o tema. O discurso de Tackels nesta oportunidade gerou um artigo, intitulado *Escritores de palco: Algumas observações para uma definição*, que foi publicado na revista Sinais de Cena número 15, de junho de 2011.

Nesta ocasião, o autor começa por demonstrar as bases sob as quais (e pelas quais) criou o presente termo e o consequente arcabouço conceitual inerente à sua proposta. Primeiramente, expõe a situação de crise pela qual a função de encenador passa, nestes últimos tempos. À medida em que o encenador se posiciona enquanto aquele que concretiza visualmente em cena o que antes se expressa de maneira textual, ou seja, colocando o texto em uma posição central dentro do fazer teatral e o aparato cênico a serviço da criação de um sentido visível, esta atividade possibilita o surgimento de questões que rondam certos debates hoje em dia: o repertório mais antigo versus o contemporâneo, até que ponto a imponência que esta função adquiriu restringe ou impulsiona os outros elementos da dinâmica teatral, assim como as diferenças entre o sentido que o texto originalmente apresenta e o sentido impresso (acrescentado) pelo encenador, entre outros tópicos que conduzem ao questionamento do poderio da encenação. Porém, Tackels observa que alguns encenadores com destacada atuação nos últimos tempos, tais como Romeo Castellucci, Jan Fabre, Jan Lauwers, Jean-François Peyret e Jacques Delcuvellerie - inclusive criticados por uma "geração de observadores" que vêm no destaque daqueles como uma continuidade do protagonismo da função de

encenação perante o texto e outros elementos cênicos, e a consequente continuidade da “Era da encenação”, críticas estas motivadas por uma má interpretação de como funciona o trabalho dos encenadores citados - trabalham no sentido oposto ao de algumas críticas que têm recebido. Ou seja, estes encenadores, através dos seus diferentes métodos, tentam justamente acabar com a preponderância da função da encenação em relação às demais funções. Através dos seus trabalhos, eles inclusive colocam o texto teatral em um grau de importância ainda maior do que antes, sendo que a diferença fundamental é que, neste caso, o texto teatral provém das interações em palco durante o processo de criação e não de um trabalho literário pré-concebido. Nesta diferença situa-se o conceito de escrita de palco, segundo esclarece o próprio autor:

A verdadeira diferença está no facto de o texto resultar da cena e não do livro. Não se trata, obrigatoriamente, de improvisações, bem pelo contrário: as palavras inscrevem-se numa construção essencialmente amadurecida no espaço e no tempo do palco, a partir de tudo aquilo que se apresenta como matéria, a começar pelos actores. Porque são eles que, cada vez mais, transportam o texto que vem o mais longe possível, muito para além do dispositivo da encenação triangular, onde o encenador impõe a sua visão ao texto e aos actores: aos actores através do texto e ao texto através dos actores, num duplo movimento de instrumentalização recíproca do texto e daquele que o diz. Na escrita de palco, o actor é cada vez mais o mestre daquilo que se vai inscrevendo no palco, ainda que esta mestria possa assumir formas muito diferentes. (Sinais de Cena 15, publicada em junho de 2011. Página 69.)

Seguindo este preceito, pode-se dizer que, nesta altura da contemporaneidade, a função da encenação apresenta uma ligação íntima com a função da dramaturgia, e esta ligação engloba uma dinâmica de construção de um texto que já não se manifesta para os atores, mas se manifesta através dos atores e, em um passo adiante, se manifesta dos e pelos próprios atores, estes portanto assumindo uma função de maior protagonismo em relação à resultante textual. Este modelo apresenta não só uma mudança no cerne do processo criativo para a composição de um espetáculo, como também determina uma alteração completa da ordem cronológica das atividades de criação. Ou seja, de maneira resumida, o que antes obedecia ao sequencial texto - ensaios - apresentação, assume a sequência ensaios - texto/apresentação. O texto é criado durante os ensaios que compõem o processo de criação do espetáculo e, após os ensaios, há um texto teatral,

que se constitui como uma espécie de fotografia panorâmica, na qual se visualiza por meio das palavras aquela sequência específica de paisagens criadas dos e pelos atores, ou através deles. Daí o fato de se colocar, no resumido sequencial acima citado, o texto e a apresentação após os ensaios, pois são concebidos durante este período e, em um momento posterior, resultam em conjunto, denotando no atual momento a relação íntima que se verifica entre a encenação e a dramaturgia.

A compreensão desta mudança na ordem cronológica, para além da compreensão da mudança na forma como o espetáculo é concebido, pode ser o primeiro elemento concreto de auxílio ao artista em seu posicionamento perante este contexto aqui delimitado. Parte da perspectiva cronológica, por exemplo, a expressão resultante textual, termo aqui criado para designar o texto teatral oriundo de um processo norteador pelas ideias da escrita para o palco, e que será abordado com mais detalhes mais à frente. Tendo isto em mente, o artista poderá, antes de entrar no período de ensaios, se livrar da expectativa de já encontrar um texto pré-concebido que será trabalhado, ou de qualquer outra expectativa em relação ao desafio que pode ser a montagem de um determinado texto, escrito por um determinado autor, oriundo de uma determinada época. Muitas vezes verifica-se que tais expectativas conduzem o processo de criação a um ponto em que o mais importante é que o espetáculo, em sua execução, demonstre a perícia na adaptação imagética de um texto ao contexto atual, o diálogo entre o que escreveu um autor em outra época e aquilo que se vivencia nos dias de hoje, entre outros elementos ligados unicamente à forma que um determinado texto pré-concebido é adaptado aos dias atuais, ou ao contexto que se quer demonstrar com a apresentação. Em outras palavras, muitas vezes o foco da criação reside na adaptação, ou seja, sob que imagem um texto clássico seria representado na contemporaneidade, ou na forma que um texto de um determinado autor, e suas respectivas ideias, seriam apresentados em palco. Não se pretende contestar a importância da forma e do elemento de construção imagética da cena, onde as funções da indumentária, da cenografia e da concepção de luz, entre outras funções, assumem uma legítima preponderância, sendo da mesma forma um elemento indispensável também aos processos criativos guiados pelos pressupostos ligados à escrita para o palco, possuindo inclusive atenção especial e exercendo papel de extrema importância em relação ao trabalho de muitos encenadores ligados a esta prática. O que se pretende é chamar a atenção para o excesso de foco na questão de como um determinado texto pode ser adaptado, que muitas vezes encobre a importância do próprio conteúdo do texto pré-concebido, ou ainda a importância do

estilo peculiar de cada intérprete envolvido, e de que maneira ele poderá emprestar à cena parte daquilo que possui. Tendo primeiramente a compreensão das mudanças da ordem cronológica da criação, o artista já tem a condição de entrar livre de certas expectativas relacionadas com a adaptação de um determinado texto, e, ao invés disto, entra sabendo que a componente textual que irá para a cena já não é mais resultado do processo criativo de uma só pessoa e do seu ponto de vista, mas sim uma resultante daquilo que acontece no palco, da interação peculiar daqueles corpos e mentes que, em conjunto, dão uma forma única à ideia e ao verbo.

No que diz respeito à dinâmica aqui apresentada, nota-se que a forma, a imagem do espetáculo é, mais do que nunca, consequência do trabalho e da interação realizada em palco durante os ensaios, não apenas no que diz respeito a uma boa compreensão do texto e das instruções de cena, por parte dos intérpretes (o que pode levar a um consequente bem dizer e bem apresentar em palco), mas sobretudo na própria criação do que vai ser posteriormente dito e apresentado, assumindo um protagonismo antes no processo de criação, para depois assumi-lo em cena. Isto não quer dizer que em outros momentos o processo de criação não ocorria desta forma, mas sim destaca um aspecto fundamental, que reside precisamente no protagonismo do intérprete: a dinâmica da escrita para o palco permite que ele exerça uma influência ativa, mais consciente e mais compartilhada na composição da resultante textual (e, consequentemente, na composição do que virá a ser apresentado), durante o processo de criação. Em outros momentos/contextos teatrais, este protagonismo e sua consequente influência no processo de criação pode ser verificado basicamente sob três formas: enquanto influência passiva, ou seja, um autor que se inspira em determinado intérprete na criação de um texto, antes do período de ensaios, sem que este exerça ativamente influência alguma sobre o processo individual daquele; uma influência inconsciente, onde se tem o intérprete trazendo (de maneira inata, pela sua simples presença) características físicas e maneiras de desenvolver seu trabalho em palco (que não são direcionadas a uma determinada criação de maneira consciente) que podem ser aproveitados pelo autor para compor cenas peculiares no texto, cuja criação também precede o período de ensaios; ou ainda, dependendo do “grau” de vedetismo do intérprete em questão, ele poderá exercer sua influência encaminhando certas demandas ao autor do texto, antes dos ensaios, baseadas em ideias e fórmulas aplicadas anteriormente e que seguramente poderiam conferir uma melhor ambiência para a sua atuação. O que se nota na escrita para o palco é o oposto destas três características.

Primeiramente, o auge da influência do intérprete verifica-se durante o período de ensaios. Depois, trata-se de uma dinâmica que, pela sua composição ideal, encoraja o encenador a não apenas perceber a influência passiva e inconsciente (inata) do intérprete para a composição do que virá a ser apresentado, mas também cria condições para que ele possa obter deste uma influência ativa e consciente (direcionada àquela criação especificamente). O nível de influência ativa e consciente que poderá ser obtido será proporcional ao conhecimento do intérprete em relação ao universo artístico como um todo concebido para o propósito de dar vida a uma determinada apresentação.

Aproveitando a recente menção à figura do encenador, vale ressaltar algo que, através da sua discussão, poderá também contribuir para o melhor entendimento do estilo de criação presentemente exposto. Os que têm como foco, nos dias de hoje, unicamente acabar com a preponderância da função da encenação em relação às outras funções do processo criativo teatral, ainda podem argumentar que, mesmo na dinâmica da escrita para o palco, esta preponderância não se encerra, uma vez que é o encenador que possibilita e coordena este estilo de criação textual, de acordo com o contexto acima delimitado. Logo, ele ainda continua protagonista. Todavia, basta uma reflexão um pouco mais apurada para constatar que o encenador, enquanto elemento preponderante, ainda existe, mas sem colocar as outras funções enquanto excessivamente dependentes do seu trabalho. Ao contrário, nos dias de hoje, o trabalho do encenador depende muito mais da componente dramática e, sobretudo, do trabalho do ator, do que em outras épocas. Nesta dinâmica, por exemplo, dificilmente o encenador “salva” um texto de qualidade discutível, através do jogo de cena que cria para o efeito. Até porque, na escrita para o palco, o texto é fruto também do trabalho do encenador durante o processo de criação, o que caracteriza a seguinte situação: a qualidade da apresentação é preponderantemente influenciada pela qualidade da resultante textual. Em diferentes momentos/contextos teatrais, a separação que se verifica entre os trabalhos de encenação e dramaturgia permite que aconteça que um encenador, a despeito da má qualidade de um determinado texto, passe a ideia de que tal texto tenha uma qualidade superestimada tendo como base a forma peculiar sob a qual é posto em cena. Na escrita para o palco, há este trabalho por parte do encenador, mas com destaque para um ponto que é a diferença entre este estilo de criação e outros estilos de outros contextos: antes da possibilidade de “salvar” um texto a partir da apresentação de uma boa versão cênica da componente textual, a encenação tem a possibilidade de trabalhar diretamente com a parte dramática em um processo de criação que visa uma combinação de

competências segundo as necessidades do que virá a ser apresentado no palco. Sob este ponto de vista, o encenador não atua para “salvar” um texto, mas sim para agregar sua competência à construção de uma resultante textual, “salvando” assim seu próprio trabalho, uma vez que, dada a relação íntima entre a componente dramatúrgica e o que se apresenta em cena, caso a primeira não esteja a contento, a segunda muito provavelmente seguirá o mesmo caminho.

Destaca-se ainda o esclarecimento de Bruno Tackels em relação ao ato de denominar um ou outro artista enquanto escritor de palco. O termo “Escritores de palco” não serve para designar nenhuma corrente estética específica, não simboliza nenhuma escola dramatúrgica, nem mesmo pretende reunir características comuns entre os estilos de criação dos diferentes artistas que se encontram neste contexto. Tudo o que relaciona com os “Escritores de palco”, com as “Escritas para o palco”, antes de ter a ver com uma maneira de produzir um espetáculo, está intimamente relacionado com um “modo de ser” no palco, por parte dos seres humanos que estão exercendo funções de criação em um contexto artístico específico. Em outras palavras, os conceitos mencionados até agora, os quais se relacionam com esta maneira de escrever para o palco, têm mais a ver com a atitude do artista frente ao processo de criação, que é um reflexo daquilo que ele é, ou de como ele se coloca, no âmbito do processo criativo. Um posicionamento adequado frente ao contexto oferece grandes possibilidades de uma execução prática a contento, e isto não seria diferente no teatro. As Escritas para o palco se relacionam com um “modo de ser”, que por sua vez estão ligadas inevitavelmente ao posicionamento do criador frente ao seu processo, um momento que precede a execução, o “gesto prático do palco”. À este momento está ligado inclusive todo este estudo, ao momento que antecede a precipitação em palco, ao ainda não-dito, ao ainda não-ator em vias de exercer funções de intérprete.

Por fim, para finalizar esta exposição de conceitos necessários à compreensão dos impulsos desenvolvidos pelo Colectivo 84 na Cena Contemporânea Portuguesa, é oportuno ressaltar a interdisciplinaridade e a transdisciplinaridade que permeiam o processo de escrita para o palco, que são afinal consequências da geração coletiva da resultante textual, abarcando as diferentes características de tudo o que se encontra em palco. A respeito disto, diz Bruno Tackels:

(...) os Escritores de palco não se concentram à volta de uma qualquer disciplina artística. Não se trata de passar o teatro para a dança ou de apagar as diferentes

disciplinas sob a fórmula tranquilizadora de ‘espetáculo’. A aposta consiste muito mais em afirmar e assumir a co-existência de formas e práticas das quais podemos dizer que, graças a um enriquecimento mútuo, se apresentam e se desenvolvem no espaço do teatro. Partindo de uma *intuição* forte daquilo que este espaço pode dizer, o trabalho destes artistas provém, de forma muito concreta, do palco e do seu contexto coletivo, e não da solidão de um escritório. (Sinais de Cena 15, publicada em junho de 2011. Página 72.)

Com esta imagem em mente da escrita para o palco enquanto trabalho coletivo, passaremos no próximo tópico a observar certos impulsos desenvolvidos pelo Colectivo 84, verificando como se dá na prática este trabalho coletivo entre o encenador e o dramaturgo, um aspecto que compõe o próprio nome do grupo, por ser antes uma característica relevante da sua identidade.

3.2.2 Os impulsos desenvolvidos na Cena Contemporânea Portuguesa pelo Colectivo 84

O trabalho do Colectivo 84 apresenta como caráter identitário o trabalho em conjunto, onde cada um tem sua atribuição específica, mas que influenciam e mesmo interferem diretamente em outras áreas, seja na composição de um espetáculo, seja na organização de um evento, o que também demonstra que a linha de atuação do grupo não tem a ver estritamente com a criação no âmbito das artes performativas, mas também tem a ver com a produção de diferentes eventos que tenham como objetivo o fomento e a difusão de tendências artísticas praticadas nos dias atuais.

Um exemplo prático deste trabalho coletivo pode ser percebido no citado festival Encontros de Novas Dramaturgias Contemporâneas, em 2010. Embora cada qual tivesse suas atribuições específicas, um interferia continuamente no trabalho do outro, buscando uma simetria na realização e no desenvolvimento das atividades. A produção executiva e a direção artística influenciaram-se mutuamente durante todo o processo, não somente na pré-produção do evento, ocasião onde acontece com mais frequência uma simetria entre estas duas áreas. John Romão, que encenou a performance final do evento, também participou de reuniões importantes da produção, enfim, estes são exemplos práticos de atuações dos envolvidos nas diferentes áreas que compõem a organização de um evento. Isto serve para exemplificar o sentido coletivo do trabalho do grupo, mas também exemplifica a necessidade de, no contexto da Cena

Contemporânea que tem sido aqui delimitado, haver um aprofundamento na transdisciplinaridade, que os envolvidos saibam de tudo o suficiente, apesar de ter cada um a sua especialidade. Pode-se dizer que a necessidade de o criador ser multifacetado em suas competências era presente em outros momentos, mas nos dias atuais, dadas as circunstâncias, trata-se de uma necessidade não só presente, como também urgente.

O trabalho coletivo maior, que permeia todas as produções do grupo (direta ou indiretamente) e que, afinal, é o próprio dínamo gerador do Colectivo 84, é o trabalho entre Mickaël de Oliveira e John Romão. Esta parceria verifica-se no foco que o grupo estipula para si, que é o teatro de criação e a dramaturgia portuguesa e europeia. Esta menção do foco também na dramaturgia denota a importância deste tópico para o trabalho do grupo, verificando-se o trabalho dramaturgico enquanto elemento consonante com os seus objetivos artísticos. Não se criam ou encenam textos por outro motivo a não ser a identificação e a relação estreita com os aspectos identitários do grupo e com a mensagem final que se quer passar ao público ou ao contexto no qual estão inseridos. É, portanto, uma dramaturgia alinhada com as pretensões mais gerais e mais específicas de um coletivo de artistas, tal como vimos a relação entre o trabalho de Castro Caldas e Vieira Mendes em relação às companhias as quais ajudaram a fundar.

O grau de cumplicidade entre a dramaturgia e o processo criativo do grupo como um todo pode ser verificado em um grau ainda maior, que é a já mencionada influência concreta dos ensaios na resultante textual, dada a relação entre as dinâmicas do grupo e os preceitos inerentes às Escritas para o palco. Tendo como referência a construção dramaturgica em relação ao período de ensaios, destacam-se neste estudo três impulsos desenvolvidos pelo Colectivo 84 neste ponto da Cena Contemporânea Portuguesa, que são os seguintes:

1. A produção de um texto dedicado ou inspirado em intérpretes específicos;
2. A produção de uma resultante textual, tendo como base um texto pré-existente;
3. A produção de uma resultante textual com um maior grau de ineditismo, reflexo do que surge e do que começa a ganhar forma durante as dinâmicas dos ensaios.

Os dois primeiros itens serão desenvolvidos nesta seção. O terceiro item terá uma seção específica, pois tem a ver com o a análise do espetáculo *Velocidade Máxima*, onde se poderá perceber “na prática” alguns conceitos aqui lançados a respeito do grupo e a

respeito da criação do Colectivo 84 tendo como base especialmente este impulso em particular.

Nota-se que cada um destes impulsos tem a ver com um diferente *momentum* da relação criação dramaturgica - ensaios: o item 1 se dá antes dos ensaios, o item 2 tem como base elementos anteriores ao ensaio e que também ali se desenvolvem e o item 3, por fim, tem a ver com a concretização de elementos ligados prioritariamente ao que se passa em palco no período de concepção e preparação do espetáculo, juntamente com os intérpretes. Em relação a estes, como já visto, há a expectativa de que assumam seu protagonismo antes no período de criação da resultante textual, em conjunto com o encenador e o dramaturgo, para que assumam com mais propriedade seu protagonismo em cena.

Esta criação que se realiza em diferentes recortes de tempo é também um elemento que denota a característica multifacetada do trabalho do grupo, urgente aos dias atuais, e que se vê nos processos de diferentes grupos e criadores no âmbito da Cena Contemporânea Portuguesa e Europeia. A respeito disto, é sempre oportuno destacar que, quando se ressalta aqui que o Colectivo 84 desenvolve estes impulsos, isto não quer dizer que outros grupos não os desenvolvam hoje em dia, assim como não desenvolveram em outras épocas. A abordagem aqui utilizada tem mais a ver com a intenção de perceber, no jogo teatral propriamente dito (antes de perceber naquilo que nós podemos ver através do que se apresenta nos palcos), certas características de criação que se vê nos dias atuais através do trabalho de um grupo que as concentra em grande quantidade, assim como a forma pela qual tais características se manifestam a partir do trabalho do grupo. Estes impulsos desenvolvidos pelo Colectivo 84 são reflexo do próprio contexto atual e de certos discursos que se apresentam com grande força, hoje em dia, para serem ditos. Portanto, o que chama a atenção, à parte do grau de ineditismo do trabalho deste coletivo de artistas, é a concentração de características comuns à contemporaneidade inerente às diferentes criações, aos eventos distintos, às colaborações com outros grupos e espaços nacionais e internacionais, ou seja, ao volume diferenciado de produção que caracteriza esta companhia, desde sua fundação em 2004. Por isto o interesse em ver tais impulsos utilizando estas “lentes”, que são a representação da forma na qual o grupo exterioriza certos impulsos, e como isto tudo reflete o contexto atual e dá uma forma peculiar àquilo que se apresenta para ser verbalizado. Há várias “lentes” interessantes atualmente na Cena Contemporânea Portuguesa, pelas quais se pode entender uma parte do que se passa nos dias atuais, no

âmbito do fazer teatral. Há vários grupos teatrais com trabalhos relevantes e em sintonia com os principais discursos que se apresentam para ser ditos na contemporaneidade (alguns grupos inclusive aqui já citados), cujos trabalhos podem servir de intermediário para direcionar um olhar aos acontecimentos do momento presente.

Voltando à observação do momento presente a partir da criação do Colectivo 84, é interessante perceber a maneira utilizada para desenvolver o primeiro impulso acima citado, o da escrita dedicada e inspirada em um intérprete específico. Toma-se como exemplo o texto *A hora é nocturna e o tempo é agora*, escrito por Mickaël de Oliveira em 2010. Apesar de o subtítulo dizer *Pequeno monólogo para a Luisa Cruz ou para outro actor*, trata-se de um texto dedicado, inspirado e que estabelece um diálogo nominal e direto com a referida atriz. De forma que, caso outro ator ou atriz fosse dizê-lo, muito provavelmente teria que assumir a personagem de Luisa Cruz em determinados momentos. Este texto foi encenado por Nuno M. Cardoso e dito por Luisa Cruz no festival Encontros de Novas Dramaturgias Contemporâneas, no dia 15 de novembro de 2010, por volta das 23:30, no Jardim de Inverno do São Luiz Teatro Municipal. Em *A hora é nocturna e o tempo é agora*, destacam-se as seguintes figuras: menção do porquê da criação do próprio texto, menção introdutória à atriz e ao autor, relação com tempo/lugar no qual o autor escreve o texto, relação com ícones artísticos ou figuras conhecidas do momento e um diálogo direto com a atriz.

Logo no começo do texto, o autor revela o motivo pelo qual o texto foi criado, quando diz que foi lhe pedido “que escrevesse um texto que tivesse no máximo quinze minutos”. Isto tem a ver com o formato do evento no qual o texto foi apresentado, no âmbito do festival. Apresentou-se este texto no evento “Leituras Performativas dentro e fora do SLTM”, para o qual requisitou-se a seis dramaturgos portugueses, um chileno e dois franceses que escrevessem textos que durassem em cena aproximadamente quinze minutos. Com base nestes textos, Nuno M. Cardoso montou a encenação, na qual aconteceram leituras em diferentes localidades: primeiramente o SLTM, depois outros estabelecimentos próximos do teatro, para os quais o público se deslocava e acompanhava as diferentes leituras, com diferentes atores e, por fim, voltava-se ao SLTM, momento em que o texto que agora é analisado foi dito. Ou seja, vê-se aqui uma clara menção ao porquê que o texto foi criado, e a peculiaridade é que isto não se trata de um simples parêntesis na dinâmica do texto, ou uma referência *post* ou *ante scriptum*, senão que é citada no corpo do texto, sendo parte integrante da dinâmica do

jogo ali realizado. Inclusive o autor utiliza este artifício para criar um contexto no qual cita pela primeira vez o nome da atriz Luisa Cruz.

Antes da tentativa de estabelecer um diálogo com a atriz, aparecem no texto menções introdutórias a Luisa Cruz (“que estará aí [no SLTM] no dia 15 de Setembro à noite / a tentar ser boa atriz / a tentar ser melhor do que este texto”) e a si próprio, o autor, logo em seguida (“quando me chamo Mickaël de Oliveira e tenho um Fiat à porta / que não anda a casca de banana / mas com um líquido avaliado por um mercado que não controlo”). Vê-se de imediato, nestas menções, a relação com o tempo/lugar que forma o âmbito no qual o texto foi escrito, tanto na menção ao local que a atriz estará para realizar o seu papel, quanto à breve citação ao mercado.

Isto que até agora foi observado pode suscitar a seguinte questão: se o autor escreve um texto baseado em um intérprete em específico (consequentemente, o intérprete influencia de alguma forma esta criação), e se no texto existem elementos que se comunicam diretamente com a dinâmica da cena, não seria este caso, portanto, uma espécie de escrita para o palco? Em uma primeira análise, tendo como foco principalmente o fato de que o texto guarda uma relação íntima com a dinâmica de cena, sendo o texto, literalmente, escrito para o palco, poderia ser dito que sim. Entretanto, uma análise mais profunda constata que falta neste caso um elemento fundamental e preponderante na identidade deste “modo de ser” comum à resultante textual que é concebida segundo os preceitos da escrita para o palco, tal como vem aqui se apresentando: a criação dramática que se dá em paralelo à dinâmica dos ensaios, na qual o intérprete exerce com certo grau de consciência a sua influência no processo que culmina na resultante textual, a partir de um trabalho, de fato, coletivo. No caso deste texto específico, o processo dramático se deu individualmente, antes dos ensaios, e a atriz em questão influenciou este processo de maneira passiva, inconsciente. De qualquer forma, para além da importância de se constatar a diferença entre o presente processo de criação e a escrita para o palco, esta oportunidade também possibilita identificar este caso enquanto uma etapa que precede o trabalho segundo o prisma da escrita para o palco. Em outras palavras, oferece rudimentos para que o próximo passo seja a de desenvolver um trabalho dramático paralelo à concepção da encenação, visto que agora o autor já lança seu foco na dinâmica do palco, ainda que seja em um momento anterior ao processo no qual as palavras ganham forma em cena através dos elementos que nela estão contidos. O autor escreve baseado em uma representação cenográfica que ele próprio cria, tendo como base o que pode acontecer no palco no

momento da apresentação. Isto já é um passo importante para que, em um momento posterior, o dramaturgo possa lançar seu foco no palco ao mesmo tempo em que decorre sua criação, a qual se dá ao mesmo tempo em que toda a forma da apresentação teatral é concebida.

A mencionada relação do texto com o tempo/lugar também tem a ver com o próprio local onde o texto foi escrito, que também aparece durante o desenrolar dos acontecimentos. “Hoje é dia 3 de setembro de 2010 / estou na biblioteca do Museu Rainha Sofia / mesmo se tenho um ódio profundo às monarquias”. O autor se aproveita dos elementos que compõem o lugar onde está a escrever, para expor suas opiniões a respeito de tudo aquilo à atriz, bem como expor outras opiniões decorrentes das primeiras, as quais muitas vezes não apresentam relações muito óbvias. Durante o texto, por vezes, alguns assuntos levantados pelo autor trazem em seguida assuntos similares mas, muitas vezes, há uma quebra/diferença marcante entre a sequência dos assuntos tratados. Esta diferença também pode ser notada nas menções aos ícones artísticos ou figuras conhecidas do momento, encontradas no texto. São estabelecidas relações com os mais variados ícones, desde os pop internacionais, tal como Michael J. Fox, Britney Spears e Whitney Houston, passando por referências portuguesas - vernissages no Museu Berardo - e até por ícones específicos do teatro, das artes plásticas, entre outros. Enfim, o tempo/lugar, em suas diferentes manifestações, está fotografado durante todo o texto, fazendo parte da dinâmica e oferecendo motivos para estabelecer um diálogo com Luisa Cruz. É interessante perceber que esta influência do tempo/lugar na criação dramática, que se reflete de forma direta no desenrolar dos acontecimentos do texto, é algo cuja menção pode ser evitada facilmente em um texto pré-concebido em relação aos ensaios, todavia é praticamente inevitável e irresistível dentro da dinâmica da escrita para o palco, tal como aqui vem sendo abordada. O tempo presente e a forma como ele se manifesta no palco, através do *corpus* que os indivíduos oferecem, é o próprio substrato do texto, é a própria base da dinâmica de criação conjunta que primeiro conflui para o palco e depois, a partir deste, se expande e se espalha por todas as partes na composição de uma apresentação. Ou seja, nas Escritas para o palco, dificilmente se evita mencionar diretamente no texto o tempo/lugar no qual a criação se deu, pois a intenção é a de que o momento presente seja justamente um elemento ativo, uma parte fundamental da resultante textual, que se reflete no texto como resultado do reflexo disto tudo nos intérpretes e no espetáculo como um todo.

Por fim, como última figura que se pretende destacar deste texto, nota-se o diálogo explícito e nominal estabelecido com a atriz, que se constitui no próprio sentido para o qual os acontecimentos do texto se desenrolam. Primeiramente, depois de ser construída uma certa ambiência para a conversa, há uma tentativa de trato mais intimista. Após confessar à atriz que gostaria de escrever um texto que falasse daquilo que ela realmente deseja “naquele preciso momento”, ou seja, na determinada ocasião na qual estará dizendo o texto (desta forma, novamente, lançando seu foco no instante posterior no qual o texto será apresentado), o autor faz sua primeira pergunta à atriz: “Não gostavas de estar a ouvir um texto / que falasse de um universo com o qual te identificavas? / Irias gostar, irias sentir-te em casa, irias sentir-te próximo de quem escreve / Poderias encostar-te ao meu pathos / como um bêbado encosta a cabeça à parede do urinol das discotecas”. Para além de perceber que se estabelece um diálogo mais explícito, é interessante perceber, nesta parte do texto destacada, certas situações que são encontradas no processo de escrita para o palco, ou seja, a proximidade com quem escreve, e a oportunidade que o intérprete tem de estar identificado com o universo do texto, visto que tal universo também é criado a partir do seu próprio. À parte disto tudo, esta pergunta feita a Luisa Cruz deveria ser feita a todo intérprete, e o que resta neste momento é a curiosidade em saber as respostas.

A seguir a este momento, e após determinar que a intimidade já está estabelecida (“Luisa, podemos tratar-nos por tu”), o autor se aproveita desta situação criada e faz sua última pergunta, no momento em que o texto já se encaminha para o seu final: “Luisa, gostavas de casar com o teu próprio pai? / Se fosses uma menina de 8 anos irias responder que sim / simplesmente porque era o teu pai”. Vale ressaltar que, em um certo momento da apresentação, a atriz foge do texto e responde performativamente às perguntas e provocações do autor: ela anda em direção à plateia do Jardim de Inverno do SLTM, mais especificamente em direção ao autor, e senta-se ao seu colo. Ali ela tira os óculos do autor e diz uma parte do texto, diz suas respostas, assim como provoca-o nesta parte da performance, devolvendo em corpo, forma e presença as provocações dirigidas a ela através de palavras durante todo o texto. Isto concretiza o objetivo pelo qual este diálogo é construído: uma tentativa de entender a atriz, através da utilização, por parte do autor, de representações mentais dos possíveis acontecimentos a serem apresentados no palco, para perscrutar os eventuais desejos dela e oferecer um texto que corresponda a estes desejos, excitando-a e provocando-a a dar suas próprias respostas em cena, fechando assim o diálogo e conferindo literalmente a outra parte que faltava

para tornar completo o espetáculo, algo que é, mais do que a sua presença, a sua participação ativa na definição da derradeira forma daquilo que foi apresentado.

O segundo impulso desenvolvido pelo Colectivo 84 no contexto atual tem a ver com a produção de uma resultante textual tendo como ponto de partida um texto que já existe. Um exemplo deste processo é o espetáculo *Morro como país*, com textos de Dimitris Dimitriádis e Mickaël de Oliveira. O texto homônimo é do ano de 1978, escrito pelo autor grego Dimitriádis, e inclusive conta com uma publicação em francês, do ano de 2005, pela editora Les Solitaires Intempestifs. A partir deste texto e da ambiência que é sugerida, Mickaël de Oliveira cria textos originais que compõem o espetáculo. Ou seja, o espetáculo mantém o mesmo nome do texto de Dimitriádis, assim como consonâncias com a atmosfera criada, sendo que esta atmosfera é personalizada principalmente sob dois elementos: através das criações surgidas dos ensaios - pelas dinâmicas entre os artistas envolvidos - e da relação que se faz ao contexto europeu visto a partir de Portugal e ao olhar do grupo a respeito do que se passa atualmente. A sinopse do espetáculo diz: “Foi a partir deste texto que começámos a escrever a nossa própria proposta, que junta o sabor doce da decadência absoluta e da negação para com o estado actual das sociedades europeias ao fim do mundo (...)”. O espetáculo teve sua estreia no Festival Citemor (Montemor-o-Velho, Portugal), apresentando-se nos dias 31 de julho e 1 de agosto de 2010. Depois disto houve outras apresentações, inclusive no Black Box Theatre em Oslo, Noruega, no âmbito do Marstrand Festival, nos dias 28 e 29 de março de 2012.

Nota-se, portanto, que a concepção do espetáculo tem menos a ver com o fato de mostrar uma versão mais atual do texto, ou uma versão de acordo com o entendimento do grupo, e tem mais a ver com apropriar-se dos elementos encontrados no texto e criar seus próprios. Aqui guarda-se mais relação com a ideia do texto do que com qualquer proposta textual ou cênica que se pode perceber neste trabalho de Dimitriádis. Diante disto, o que se percebe, sob o ponto de vista dramatúrgico, é uma resultante textual que guarda uma relação íntima com a atmosfera concebida no texto que serviu de inspiração, mas que se expressa e é executado segundo a identidade do grupo, em um texto que capta através das palavras os diferentes tons de voz e movimentações cênicas que se associam intimamente ao modo pelo qual o Colectivo 84 põe em cena seu discurso.

Morro como país trata da morte e suas diferentes faces que se manifestam no processo de declínio ou de iminente fim de um território assolado pela guerra civil. Este

cenário, no texto de Dimitriádis, é permeado pela corrupção política e pela imoralidade verificada em seu extremo, tanto no seio do povo quanto na elite, de forma que a noção de morte, de corrupção e de subversão apresentam uma relação de simbiose tal que não se percebe qual das mazelas gerou as outras, mas que se percebe claramente uma relação de interdependência e o caminhar de mãos dadas rumo ao abismo, a um fim que é esperado e que se faz presente desde o início da história. A partir desta atmosfera, a resultante textual do Colectivo 84 se relaciona com esta decadência e lança um olhar à situação crítica que se percebe nos últimos tempos, sentida fortemente no contexto europeu.

A diferença marcante entre o texto de Dimitriádis e a resultante textual do Colectivo 84 reside na própria forma: o primeiro apresenta a história em um *continuum* particular, em um “tiro único”, enquanto o segundo é um conjunto de fragmentos, onde cada texto se relaciona com uma parte do espetáculo em específico. Os fragmentos ora são ditos pelos atores, ora são projetados em cena, compondo a ambiência de uma determinada ação performativa durante o espetáculo.

Percebe-se no trabalho do Colectivo 84, a despeito da diferença na forma da resultante textual, o ato de não apenas comungar da atmosfera existente no texto-base, mas de ir além e maximizar certas características inerentes ao ambiente e torná-lo, neste caso específico, ainda mais desesperador. O recurso utilizado para esta finalidade é o de dissecar o fim de tudo e como isto se manifesta no indivíduo, tendo como foco identificar, através da exploração dos diferentes efeitos, o elemento causador disto tudo. O texto de Dimitriádis explora e descreve os efeitos que são originados numa atmosfera de descontrolo e perversão inerentes ao fim; a resultante textual do Colectivo 84 mantém esta mesma linha mas tenta identificar, a partir disto, o princípio causador, nesta tentativa de perceber o que é o fim das coisas, tal como já foi destacado anteriormente. E, à medida em que se especula sobre a causa, o conhecimento a respeito disto é que torna o ambiente ainda mais desesperador, porque aos poucos delineia-se uma ideia de causa que está ao alcance de todos e sobre a qual todos têm responsabilidade: a manipulação de poucos sobre muitos, devido à passividade destes muitos. No fragmento intitulado “Uma história que acabe com as palavras capitalismo e filho da puta”, que é um diálogo entre as personagens Cláudia e João, Cláudia sentencia: “Há sempre quem fascina e quem é fascinado”. Em um outro fragmento, desta vez projetado em palco, esta ideia ganha maiores contornos. O texto projetado diz:

“Nós temos um cenário de chuva, de chuva violenta / e continuam a dizer-nos que vai fazer sol”¹².

No diálogo supracitado, em um determinado momento, a personagem Cláudia se apresenta enquanto a própria personificação da passividade perante um contexto no qual o indivíduo comum é colocado, sob anestesia, como peça de uma engrenagem composta por diferentes estratégias de dominação e alienação por parte daqueles que a conceberam, que são descaradamente postas em prática e, quase sempre, convenientemente suportadas. Desta personificação da passividade, destacam-se três partes. Primeiramente, a personagem faz a seguinte reflexão: “Quem é mais feliz, o patrão ou o empregado? O empregado sai do trabalho e vai ver futebol. Agora o patrão, não, sai do trabalho e vai pensar no trabalho em casa, e vai pensar numa forma de te alienar, de te cortar subsídios, tudo em nome da competitividade. Isso cansa, sabes”. Em seguida, ela reforça as vantagens de uma atitude passiva: “Pertencer aos outros é uma coisa boa porque, primeiro, parecemos um país aberto ao mundo e, segundo, porque se os outros nos controlarem, nós não temos que nos chatear com nada, é só cerveja e praia”. E, por fim, depois de uma breve reflexão a respeito de quão vantajosa foi a colonização para o continente africano, Cláudia resume: “Tu não gostas que alguém pense por ti? Alivia-te o stress. Desresponsabiliza-te. Tu não gostas de assistir a uma série de televisão em que tens um público imaginário a rir das piadas dos actores, enquanto tu estás sem reacção a comer um gelado? É um aloe vera. Eu voto passivo”.

Há ainda, no que diz respeito às relações existentes entre a resultante textual do Colectivo 84 e um determinado texto-base, o ato de estabelecer um diálogo direto com o respectivo texto tomado como ponto de partida, bem como com o seu autor. Um dos fragmentos da resultante textual do espetáculo intitula-se “Dimitriádis” e trata-se de um pequeno monólogo da personagem João. Neste ponto do espetáculo, João se refere diretamente a Dimitriádis, em uma fala onde ainda se percebe fortemente uma atitude de passividade perante o contexto bem como, no que diz respeito ao estilo do texto, nota-se outras figuras características do trabalho dramático do grupo, destacando-se a relação com o tempo/lugar no qual o autor escreve o texto, e a relação com ícones artísticos ou figuras conhecidas do momento. Logo no início da fala, João dá a tom do que vem a seguir, dizendo: “Dimitriádis, no útero eu já ouvia através da placenta as

¹² Em: OLIVEIRA, Mickaël de. *Textos revistos - Morro como País: Nós temos um cenário de chuva* (fragmento). Texto teatral não publicado, versão do dramaturgo. Lisboa, 2010.

novas guerras que a minha mãe acompanhava com morangos e chantilly frente à televisão”. Ou seja, já se estabelece de imediato a relação entre os dois textos através do compartilhamento de uma ideia semelhante de ambientação e, ao mesmo tempo, vê-se inserida a tônica da passividade que é abordada pela resultante textual como um todo. Isto é ressaltado logo a seguir, quando ele diz: “Não quero ser pessimista. Quero andar bronzado, levar tudo numa boa, ser irónico e jovem, ir comprar roupa de marca, rapar o cabelo em casa, ser actor, tomar proteínas, ir ao CCB ver o Teatro Praga, beber 3 vodka-redbull por noite, embebedar-me ao sábado no Bairro Alto e, claro, pensar que nada é comigo”. Por fim, João conclui, pontuando um dos possíveis motivos que contribui para que não haja, hoje em dia, uma reação consistente à condição de passividade que está a ser imposta: “Preciso de saber onde está o limite entre o bem e o mal, preciso de saber onde está a moral, é por isso que sou fã dos filmes do Jackie Chan. O Jackie Chan diz-te o que é o ódio e o amor num pontapé rotativo em que acerta em 5 ou 6 tipos maus”. Em outras palavras, nota-se a necessidade que o ser humano tem de identificar certos conceitos, os quais, nos tempos atuais, são difíceis de serem percebidos tão claramente quanto em outras épocas, nas quais a dualidade se apresenta de maneira mais clara e mais demarcada.

Este jogo entre manipuladores e manipulados, onde o indivíduo está sob o jugo da passividade, mas que isto também é muitas vezes conveniente, é um ponto para o qual convergem o texto-base e a resultante textual que fazem parte da atmosfera do espetáculo *Morro como país*. É mostrado que a morte de um país, ou de uma região qualquer que é “unida” por convenções de ordem políticas, é consequência direta da morte de cada cidadão por dentro, do apodrecimento dos valores particulares que são resultantes do que o próprio contexto político que paira sobre seu povo impõe a cada um. A eminência de um ataque externo para matar um país - já morto - na verdade é algo desejado por quem está na iminência da morte, seria neste caso uma libertação.

O terceiro impulso desenvolvido pelo Colectivo 84 na cena contemporânea portuguesa, que tem a ver com a maneira pela qual se dá a produção de uma resultante textual com um maior grau de ineditismo, será desenvolvida em uma seção posterior, dedicada à análise do espetáculo *Velocidade Máxima*. Antes disto, na próxima seção, será destacado um termo que já tem sido citado frequentemente - a resultante textual - e sua relação com o tipo de intérprete encontrado dentro da dinâmica do grupo aqui analisada.

3.2.3 A resultante textual, a questão do ineditismo e o Ator-argumento

Em seções mais recentes, verifica-se a utilização do termo resultante textual para caracterizar o texto teatral que é produzido tendo como base a dinâmica da escrita para o palco, ou ainda quando há uma cumplicidade elevada entre a encenação e a dramaturgia no âmbito da criação do texto durante os ensaios. A resultante textual, portanto, é o resultado dramático obtido através de uma comunicação íntima entre o tratamento que é dado ao verbo e a maneira pela qual este vai se manifestando em palco, durante o período de experimentações cênicas, ou até mesmo entre uma apresentação e outra do mesmo espetáculo. Trata-se de um texto teatral que resulta da sincronidade e da simultaneidade decorrentes de uma intimidade entre os trabalhos dramático e cênico, onde o que se vai compondo em cena alimenta o texto e vice-versa, sendo este texto uma representação ou uma captura tanto das ações planejadas quanto instantâneas surgidas na composição de cada parte do espetáculo.

A resultante textual pode ser literal - dita pelos intérpretes ou projetada em cena - ou se manifestar através de ações cênicas sem palavras. Por isto menciona-se aqui que este tipo de texto está ligado ao tratamento que é dado ao verbo, o qual pode ser expressado por palavras ou estar contido na própria ação que indica, sem a necessidade de uma “tradução” literária dita em palco. O objetivo desta conceituação é destacar a componente textual enquanto resultado, focalizando esta face do trabalho dramático, dado o destaque natural que tal resultado possui pelo fato de ser fruto de um processo bastante amplo. Afinal, o texto teatral neste caso ganha forma a partir de uma metodologia mais abrangente, que não se relaciona somente com o trabalho daquele que escreve, mas também com a contribuição de outros elementos inseridos na dinâmica de criação, desde os envolvidos mais claramente - encenadores e intérpretes - como também, em alguns casos, outros criadores no âmbito dos desenhos de luz e de som, da indumentária, da cenografia, apenas para citar alguns exemplos. Tais áreas do fazer teatral, que comumente não estão diretamente relacionadas com a dinâmica dramática, todavia aqui se relacionam a este processo à medida em que seus trabalhos também definem a forma e o visual do palco e do que ali se passa, algo que, em última instância, é o dínamo gerador das palavras que serão ditas. O grau de influência destes outros elementos na resultante textual será diretamente proporcional à sua “presença” em palco durante os ensaios, e da relação de criação que se estabelece com o encenador e os intérpretes durante os exercícios cênicos.

Após tudo o que já foi exposto até agora, pode-se dizer que a resultante textual, no âmbito da escrita para o palco, normalmente possuirá um nítido grau de ineditismo. Em relação a este ponto, é oportuno destacar que a composição da resultante textual poderá acontecer principalmente sob duas hipóteses: a criação pode partir unicamente do ato de densificar e de conferir uma vestimenta literária às ideias que são o fundamento (e, afinal, a própria razão da existência) do período de ensaios, sem que haja uma obra literária específica como base do processo, ou ainda pode partir de uma obra literária já existente e que, somada às dinâmicas de ensaios e ao contato com os intérpretes, cria uma resultante textual que apresenta diferenças em relação ao texto pré-concebido que lhe serviu como base. Independentemente de qual destas hipóteses predomine no processo de criação, haverá um nítido grau de ineditismo no que diz respeito à resultante textual, que será tão elevado quanto o grau de entendimento e apropriação do que tem de ser dito na apresentação, por parte dos intérpretes. Por exemplo, tomando como base a segunda hipótese: se o intérprete entende apenas o suficiente em relação ao que tem de ser dito, e se apropria do conteúdo apenas até ao ponto em que é possível aplicar uma ou outra técnica de interpretação que garanta o bem dizer e o bem expressar em cena, consequentemente mantendo-se mais próximo à componente literária pré-existente, a resultante textual será pouco inédita. Todavia nota-se que, mesmo neste caso, ainda se verifica um grau de ineditismo, mesmo que não seja em um nível mais elevado. Isto se dá ou pelo trabalho dramatúrgico - mais especificamente, do dramaturgista - ligado ao processo, que interfere no texto em função do seu melhor aproveitamento dentro do contexto de uma determinada peça, ou pelo caráter de instantaneidade inerente a apresentação teatral, que faz com que algo que é dito uma vez seja único, ainda que repetido várias vezes pelo mesmo intérprete, que dirá (ligeiramente) diferente em cada apresentação porque estará diferente em cada ocasião, dado o caráter inexorável do movimento e da mudança que age sobre o ser humano. Isto também nos faz perceber que o ineditismo, que para alguns criadores e agentes artísticos é algo muito importante para conferir valor agregado ao espetáculo, na verdade é um aspecto inerente à dinâmica teatral, o que faz pensar que o esforço que muitos fazem para buscá-lo poderia ser melhor empregado para, simplesmente, entendê-lo em seus graus e maneiras de se manifestar em uma peça. O entendimento oferece base sólida para a indução efetiva de certas situações pretendidas para a apresentação. Esta prerrogativa, quando bem aproveitada, pode oferecer um valor agregado ainda maior ao espetáculo.

Por outro lado, a primeira hipótese descrita acima é o contexto próprio no qual uma dinâmica de criação pode manifestar em plenitude os preceitos da escrita para o palco. Conferir verbo, ou seja, palavra e ação como manifestações últimas das ideias que movem um processo de criação, é uma atribuição não mais somente de uma pessoa, mas de diferentes criadores - intérpretes, encenadores, dramaturgos, ou o que sejam - que se encontram em um mesmo trabalho, com uma meta em comum, que é a concretização dos objetivos principais estipulados para um determinado espetáculo teatral. Neste caso, o nível de ineditismo da resultante textual pode apresentar níveis mais elevados, como consequência não só de um trabalho dramatúrgico que se ocupa em dar corpo e forma às ideias que permeiam os ensaios, sem a existência de um texto pré-concebido, mas também da possibilidade que o intérprete tem de exercer seu protagonismo em cena desde o período de criação: entendendo aquilo que tem de ser dito de maneira mais ampla, ou seja, procurando entender bem o contexto e fazendo relações consigo próprio e com outros fatores que apresentem similaridades (ou não) com seu discurso, e ainda se apropriando deste conteúdo de uma maneira tal que uma técnica qualquer tenha a função de apenas movimentar aquilo que já está precipitado em cena, aquilo que já é notado pelo público pelo simples fato de ali estar inteiro, em palco, sob o foco, consciente do seu papel perante o todo daquela apresentação e daquela sala de espetáculos. A apropriação do que tem que ser dito é tamanha que se precipita, se manifesta naturalmente naquele material humano específico, e a técnica neste caso teria uma função de conferir um movimento harmônico ao que já está manifestado, não precisaria de ser utilizada para manifestar algo propriamente. Nota-se que, segundo esta perspectiva, a principal função de qualquer técnica de interpretação é a de oferecer ao intérprete soluções para pôr em movimento harmônico a si próprio em comunhão com o conteúdo que apreendeu para ser dito em cena. Sabe-se que há técnicas de interpretação cuja abrangência alcança esta fase de apreensão do conteúdo, mas, neste ponto da criação, o processo é particular e tão diversificado quanto as diferentes formas que cada indivíduo tem de apreender algo. Sendo assim, o indivíduo tem que se esforçar e ter condições de, por si próprio, ao seu modo, estabelecer a melhor maneira de tomar para si um determinado conteúdo, procurando estar cada vez mais próximo da ideia central e da noção de como ele pode se colocar, dentro do contexto, para personificar da melhor forma aquela determinada ideia. Isto maximiza o papel da técnica, que estaria relacionada ao momento posterior de colocar em movimento aquilo que já se faz

presente em palco, e consequentemente maximiza os processos de escrita para o palco que se relacionam com o protagonismo e com a habilidade do ator em cena.

A questão do ineditismo da resultante textual foi abordada com o propósito de destacar que, no contexto da escrita para o palco, isto não deve se configurar enquanto uma busca, e sim ser entendida enquanto uma característica inerente ao processo (que tem a mesma importância que qualquer outra característica), que se manifesta em diferentes graus, tanto no caso de haver um texto pré-concebido como norte para o processo de criação quanto no caso de o espetáculo não partir de uma obra literária já existente. Vale ressaltar também que, em ambas as hipóteses previamente descritas, os artistas envolvidos são igualmente Escritores de palco, a despeito de alguns encenarem textos de outros autores ou não, visto que a resultante inevitavelmente será modificada através do contato em palco entre os envolvidos, e sobretudo pela necessária intervenção criativa dos intérpretes.

Aproveitando a menção aos intérpretes, pode-se neste momento conceituar o tipo específico de não-ator encontrado no processo de criação do Colectivo 84 aqui analisado, tomando como base as ideias e conceitos lançados até agora. Podemos identificá-lo através de uma análise comparativa envolvendo também os outros tipos de não-ator que são destacados ao longo deste estudo - o Spect-ator e o Ator-em-documento. Evocando a comparação feita na segunda parte deste estudo, a respeito do que estes dois últimos tipos de não-atores representam para seus respectivos contextos, foi destacado que, para o Teatro do Oprimido, o Spect-ator se constitui enquanto o próprio elemento de denúncia em relação a uma determinada situação de opressão que se pretende reverter. Por outro lado, o Ator-em-documento representa, para o Teatro do Momento Presente, a personificação da realidade abordada em cena, a partir da sua própria história, sendo assim um documento-vivo do contexto trabalhado pelo espetáculo. Em relação àquilo que é desenvolvido pelo Colectivo 84, sobretudo no que tange à maneira pela qual executam os preceitos das Escritas para o palco, e da forma em que é composta a resultante textual nesta dinâmica específica aqui abordada, o não-ator representa o próprio argumento em si, criado para o efeito do espetáculo. Ou seja, neste caso, o foco desta representatividade não está posicionado na ligação de um determinado não-ator com a temática que é abordada em cena, sendo ele um testemunho ou um agente que tem como objetivo uma mudança no âmago do contexto no qual está inserido. Ele não é utilizado em cena necessariamente para conferir maior veracidade e profundidade na observação que o espetáculo lança a um tema específico, tampouco é

utilizado como vetor de uma mudança pretendida. A ligação que este tipo de não-ator possui com o assunto trabalhado pelo espetáculo é apenas um dos diversos elementos que influenciam e compõem a resultante textual. Durante os ensaios, as experiências particulares são evocadas e postas sobre a mesa, alimentando o argumento, o qual, por sua vez, vai ganhando uma abrangência maior do que as experiências particulares dos não-atores, relacionando-se com outros temas correlatos, a partir da interferência do encenador, do dramaturgo e de diferentes elementos relacionados à criação. Após este ganho em amplitude, o argumento se lança de volta para o não-ator, desta vez alimentando-o com as mesmas experiências particulares, só que agora somadas às influências daqueles com os quais as histórias interagiram, no âmbito do laboratório cênico. O não-ator, por sua vez, confere corpo ao verbo, e o argumento ganha uma forma definitiva - pelo menos para aquele momento específico. Neste ponto, ele não representa seu cotidiano, e sim o argumento criado para o propósito do espetáculo, bem como as pessoas que, junto com ele, criaram a versão que se vê. Ele é o próprio Ator-argumento.

Já foi mencionada em seções anteriores a influência passiva que certos intérpretes podem exercer na construção de um texto teatral, ou também no âmbito da encenação. Apontou-se inclusive um caso concreto do próprio Colectivo 84, quando se comentou a influência da atriz Luíza Cruz no texto *A hora é nocturna e o tempo é agora*, de Mickaël de Oliveira. Foi dito que, apesar de se tratar de um texto dedicado à atriz, a influência passiva verificada faz com que o processo de criação deste material literário específico guarde diferenças relevantes em relação ao trabalho dramaturgicamente verificado no âmbito das Escritas para o palco. A elaboração da resultante textual - paralelamente ao desenvolvimento do trabalho de encenação durante os ensaios - propicia, através de dinâmicas que aproximam a criação teatral e um determinado intérprete, uma influência ativa por parte deste, ainda que seja mínima e que tenha sido causada por uma ambiência criada para o efeito. Neste ponto, o intérprete começa a configurar-se enquanto Ator-argumento para a resultante textual e para o espetáculo, e pode-se tornar um Ator-argumento em seu auge à medida em que compreenda seu posicionamento perante a criação artística e exerça cada vez mais uma influência ativa e consciente dentro do universo criativo no qual está inserido. E quanto mais influência ativa for exercida por parte daquele que verbaliza o texto, maior será o grau de ineditismo deste, porque ganhará sempre uma diferente roupagem (ainda que a diferença seja mínima e imperceptível por parte de uma apreciação comum) baseada nas

diferenças no estado de ser daquele que diz e que exerce influência determinante no que tem de ser dito, desde a sua concepção nos ensaios até à sua apresentação em palco, perante o público.

Na próxima seção será possível verificar uma manifestação deste Ator-argumento, no âmbito do espetáculo *Velocidade Máxima*. E, agora que este conceito foi delimitado, será possível uma comparação entre os três tipos de não-atores até aqui analisados, no sentido de destacar, entre eles, certas peculiaridades que serão desenvolvidas na parte 4 deste estudo.

3.3 Análise de um espetáculo: Velocidade Máxima

Através de uma observação atenta do espetáculo *Velocidade Máxima*, do Colectivo 84, tem-se como objetivo a visualização dos preceitos que foram expostos até agora, relacionados com a Cena Contemporânea Portuguesa e com o modo como o Colectivo 84 está inserido neste contexto, aos Escritores de palco e aos impulsos desenvolvidos pelo grupo no ambiente no qual se encontra. O impulso aqui destacado será o da produção de uma resultante textual cujo grau de ineditismo é mais elevado. Em primeiro lugar, haverá uma descrição do enredo do espetáculo *Velocidade Máxima*. Em seguida, serão feitos comentários a respeito da participação e da movimentação dos não-atores no processo de criação do espetáculo, tendo como base o precioso depoimento do dramaturgo Mickaël de Oliveira, um dos fundadores do Colectivo 84, cuja entrevista completa pode ser encontrada nos anexos deste estudo.

3.3.1 História

Velocidade Máxima teve sua estréia nos dias 8 e 9 de agosto de 2009 no Festival Citemor, em Montemor-o-Velho, Portugal. Depois disto, foi apresentado nos dias 4 e 5 de dezembro de 2009 no Teatro La Laboral (Gijón, Espanha) e no dia 12 de janeiro de 2010 no Meteorit Theatre (Bratislava, Eslováquia). A seguir, cumpriu uma temporada no Negócio/ZDB, em Lisboa, com apresentações de quarta a domingo entre os dias 20 e 31 de janeiro de 2010. Por fim, foi apresentado no dia 7 de fevereiro de 2010 no Fórum

Municipal Romeu Correia (Almada, Portugal), integrado na Mostra de Teatro de Almada.

A resultante textual do espetáculo não parte de um texto já existente, todavia tem um ponto de referência e inspiração, que é a vídeo-instalação *Voracidade Máxima* (2004), dos artistas Maurício Dias (Brasil) e Walter Riedweg (Suíça). *Velocidade Máxima* apresenta uma abordagem focalizada nas vivências de prostitutos brasileiros que vivem em Lisboa. Não se trata de um documentário a respeito da vida dos não-atores, e estes não reproduzem em cena ações fidedignas àquelas que exercem em seu contexto. Suas histórias servem como base para a resultante textual e para o espetáculo como um todo, que as colocam em cena ao serviço das abordagens supracitadas, e não para retratar a realidade “tal como ela é”.

O discurso do espetáculo manifesta-se a partir dos corpos e das dinâmicas de três intérpretes em cena, mais o encenador do espetáculo (John Romão). Dois dos três intérpretes são prostitutos, os quais, juntamente com um ator e o encenador, utilizam uma máscara, feita a partir do rosto do John Romão, que os coloca em uma certa condição de igualdade fisionômica e que, consequentemente, ajuda a colocá-los sob um mesmo “status” em cena: naquele preciso momento, todos são intérpretes, a despeito de quem são, ou se são atores profissionais ou não. Todos estão a serviço do que deve ser dito e em condições semelhantes dentro deste jogo teatral específico.

Encontram-se neste trabalho características ficcionais, onde os elementos retirados da própria realidade retratada (os não-atores) são utilizados inclusive como potencializadores da abordagem particular que é exposta. Esta abordagem se desprende da realidade para, em um outro momento, voltar ao contexto que envolve os prostitutos brasileiros, sendo que esta volta à realidade se dá através do posicionamento do discurso geral do espetáculo perante as questões que são levantadas, opinando e interagindo ativamente com o contexto abordado. Este movimento de se “desprender” momentaneamente da realidade para depois voltar posicionando-se é apenas um artifício conceitual para explicar a forma através da qual as histórias reais são tratadas em cena. Porque, na dinâmica do espetáculo em si, na maneira em que se apresenta em palco, encontram-se também características realistas, mantendo o entendimento apresentado anteriormente neste estudo de que realidade e ficção não são conceitos antagônicos. Ou seja, tendo como base o modo de ver que se imprime em tudo o que foi escrito até agora, entende-se o espetáculo *Velocidade Máxima* enquanto ficcional e realista: ficcional no que diz respeito à forma, à seleção e combinação de elementos que, no seu

conjunto, geram um discurso particular; realista no tocante à matéria-prima do espetáculo e à maneira pela qual o discurso se apresenta em cena, através dos intérpretes e da linguagem (textual e cênica) adotada. Vê-se aqui também a coexistência entre ficção e realidade, tal como se verifica no trabalho do grupo Rimini Protokoll, só que a dinâmica pela qual isto se manifesta nos dois grupos se dá de maneira completamente distinta. A diferença se dá principalmente no resultado cênico e na movimentação dos não-atores dentro do processo de criação. Enquanto que no caso do grupo Rimini Protokoll há uma história, independentemente daquilo que ela em si representa, no âmbito do Colectivo 84 há uma história que se posiciona e produz interferência intensa em relação ao contexto do qual surge. A respeito da diferença de movimentação e utilização dos não-atores, o Ator-em-documento representa em cena a exposição neutra e fidedigna da sua própria história, ao passo que o Ator-argumento representa o princípio causador de um discurso que surge de si e que volta para si próprio continuamente, utilizando-o como vetor de posicionamento e interferência no contexto. Esta diferença entre os tipos de não-atores será ainda explorada na próxima parte deste estudo.

A componente textual do espetáculo também é um conjunto de fragmentos, tal como no espetáculo *Morro como país*. A resultante textual do espetáculo *Velocidade Máxima* intitula-se “Monólogos, materiais textuais, sms’s e um diálogo sobre Jan Fabre”, escrita por Mickaël de Oliveira. Aqui também os fragmentos são ora ditos pelos intérpretes, ora projetados em cena, e cada fragmento é relacionado com uma cena em específico, organizados de acordo com a ordem de apresentação durante o espetáculo. Segundo Oliveira, em nota introdutória, “Os textos foram escritos em cima do palco, durante os ensaios, a maior parte para pessoas não habituadas à representação performativa. (...) Em termos de extensão de partes, perdoe-me Aristóteles, o prólogo é bem mais extenso que as outras partes, porque quem o diz é um actor/encenador, habituado a interpretar e a decorar textos¹³”.

Através da parte da nota introdutória acima destacada, percebe-se que o trabalho dramaturgico utiliza-se de uma das maiores vantagens que os preceitos das Escritas para o palco oferecem: o de captar *in loco* as peculiaridades de cada um dos indivíduos que dão corpo à palavra, produzindo uma resultante textual que explore tais peculiaridades

¹³ Em: OLIVEIRA, Mickaël de. *Monólogos, materiais textuais, sms’s e um diálogo sobre Jan Fabre*. Texto teatral não publicado, versão do dramaturgo. Lisboa/Montemor-o-Velho, 2009.

(consequentemente, tornando-se mais familiar àquele que vai dizê-lo) no sentido de fazer com que cada contribuição seja posicionada da melhor maneira para maximizar os objetivos do discurso do espetáculo. O prólogo é intitulado “Prólogo grego”, e trata-se de um monólogo preparado para ser dito por John Romão. Logo no começo do espetáculo dá-se o tom do discurso, que é o de “mexer no formigueiro”, questionar e interferir na realidade de maneira propositiva. Este ato inicial se desenvolve sob nuances diversas e adotando diferentes tonalidades, aproveitando-se das potencialidades de quem o executa. São abordados temas como a distribuição dos financiamentos para os espetáculos; o que seria “jovem criador”, ou até mesmo algo “novo” no âmbito das artes performativas; a dificuldade de se realizar algo “novo” em função do pouco orçamento e das poucas possibilidades destinadas a esta “categoria” e, para concluir a crítica em relação a este contexto, faz-se menção especial aos programadores teatrais, atribuindo-lhes conceitos, analisando a maneira pela qual executam seu trabalho e inclusive comparando-os aos prostitutas que estão em palco. Tal comparação, ao mesmo tempo, introduz as outras personagens e o contexto que será abordado/apresentado em um momento posterior, como se segue:

Os garotos de programa, eles, não discriminam, deixam entrar no seu quarto qualquer cliente, e aceitam no seu apartamento, nos quartos do lado que precisam de alugar, qualquer prostituto, ou prostituta, ou travesti e lucram, deixam entrar no mercado sangue novo e novas sensibilidades, aceitam o franco-atirador. Os garotos de programa que mandam no mercado são fascinantes porque ensinam, (...). No teatro, os programadores não dizem nada, são rápidos na sua apreciação, não têm calma, têm muita pressa e o novo é o que eles viram há uns 10 anos. (Oliveira, 2009: 6-7¹⁴)

Ao mesmo tempo que se faz a comparação, emite-se opiniões que denotam nitidamente o posicionamento do espetáculo - e, por que não dizer, do próprio grupo - perante o contexto naquele momento específico. Introduz-se também a temática dos prostitutas, e também destaca-se uma característica que é verificada em todo o discurso, que é a de tratar as pessoas pelos nomes, pela sua função, pelo seu papel no respectivo contexto focalizado. É um discurso que trata diretamente das coisas e das pessoas, sem rodeios e,

¹⁴ O texto é uma versão do dramaturgo e não foi publicado.

até mesmo quando utiliza-se uma tonalidade mais irônica, esta não serve para oferecer opiniões subentendidas, mas sim para maximizar o efeito da menção direta.

Depois do “Prólogo grego”, há o fragmento intitulado “Conversa sobre Jan Fabre”. Trata-se de um diálogo entre as personagens John, André e Leandro, os dois últimos sendo prostitutas. As partes dedicadas a André e a Leandro possuem características verificadas em alguns sotaques do português do Brasil (ou seja, nos sotaques dos não-atores em questão), bem como vê-se também palavras mais utilizadas no português de Portugal, uma mistura recorrente em casos de brasileiros que vivem por algum tempo no país. A linguagem utilizada para estas personagens tem uma estrutura que se baseia sobretudo em três características principais: a utilização do “você” em substituição ao “tu” e de maneira mais coloquial, a não utilização dos enclíticos e o uso de palavras de baixo calão à “moda brasileira”. Este tom coloquial contrasta com o tom igualmente coloquial das falas dedicadas a John, que por sua vez o diz em seu sotaque. Neste ponto vê-se o texto adaptando-se às múltiplas influências encontradas em cena; um texto que representa uma unidade, todavia é algo familiar e próximo a cada multiplicidade.

A seguir, durante a continuidade da performance, são projetados em cena três fragmentos seguidos: “Sobre a sensibilidade”, “Cidadão português” e “Nietzsche: Morre a tempo dizia Zaratustra”. Em cada uma destas partes lança-se o foco sobre um dos prostitutas em particular. Algumas partes destes textos são ditos em cena, outras partes ficam apenas projetadas enquanto os intérpretes executam determinadas ações.

O fragmento “A sauna é o contrário das ruas de Lisboa” - que vem após o intitulado “Multiculturalismo e o cão” - foi reescrito a partir de um testemunho encontrado na vídeo-instalação que serviu de inspiração para este espetáculo (*Voracidade Máxima*, de Dias & Riedweg), e direcionado à realidade abordada. Até aqui foram mencionadas diferentes nuances da vida dos prostitutas, bem como suas motivações e opiniões em relação ao contexto no qual estão inseridos, e nesta parte isto tudo é apresentado com um maior foco. Em um momento deste fragmento nota-se algumas necessidades (ora impositivas, ora convenientes), intermitências e desejos inerentes a este contexto:

Não me sinto seguro a fazer o que faço, e eu sei que não o farei para sempre. É uma medida de emergência para pagar algumas dívidas. Eu não sei se quero viver para sempre aqui na Europa. Ser garoto de programa dá-me a oportunidade de

comprar roupa de marca, viajar, de descobrir outros lugares, outros países. Sempre sonhei com isso. Mas eu quero aprender ainda muita coisa... Quero aprender inglês, tirar a carta de carro e de moto, viajar por Itália, ver todas essas garotas lindas. Adorava poder contar tudo isto à minha mãe, para me voltar a aproximar dela, mas eu prefiro o silêncio que me permite enviar-lhe dinheiro todos os meses. (Oliveira, 2009: 16¹⁵)

Depois deste momento, seguem-se mais três fragmentos, intitulados “Portugal é o meu sonho e vou vivê-lo e quero que tu te fodas”, “Karcher” e “O Marquês de Pombal e os neo-platónicos”. O segundo fragmento é também projetado em cena durante uma ação específica executada pelos intérpretes. Nos outros dois fragmentos, observa-se alguns detalhes a mais acerca da vida (pessoal e profissional) dos prostitutas, um panorama sobre seus respectivos cotidianos nos locais onde moram e trabalham, das razões pelas quais os prostitutas escolheram viver a vida que vivem (e em Portugal). Para além deste detalhamento e desta relação com o cenário e com as possibilidades que encontram neste país onde agora moram, no texto “O Marquês de Pombal e os neo-platónicos”, há uma descrição, por parte de uma das personagens, a respeito de certos tipos de “clientes”, e o esforço que a personagem em questão tem de desprender para executar satisfatoriamente (para o cliente, naquele momento específico) seu “papel” dentro da vida que ele mesmo criou para si. Ou seja, é interessante notar que o indivíduo cria uma personagem, uma persona particular composta de certas partes de si cuja função é especificamente a de criar a sensação de satisfação que cada cliente espera. Os conceitos corriqueiros de realidade e ficção são completamente confundidos, e o suposto antagonismo frequentemente atribuído a estes elementos mais uma vez não se percebe: em sua vida “real”, o prostituto cria uma “ficção” para satisfazer um cliente específico, o qual, por sua vez, toma aquilo como realidade.

No final deste último fragmento citado, há a descrição de um tipo de cliente, chamado de “Neo-platónicos da paixão via telemóvel”. Este tipo é definido enquanto intelectuais e que exigem muito mentalmente, e que só falam com o prostituto através de chamadas telefônicas ou por mensagens. Estes clientes buscam diferentes tipos de relação com o respectivo profissional do sexo, entretanto todos têm algo em comum, que é o fato de que não conhecem aquele a quem ligam e mesmo assim querem que o

¹⁵ O texto é uma versão do dramaturgo e não foi publicado.

prostituto os ame, ou que finja que os ame. Isto introduz o último fragmento da resultante textual, intitulada “SMS’s”, que vem depois do texto que se chama “Algodão doce”, o qual retrata sob uma linguagem mais poética os sentimentos e emoções do prostituto enquanto executa seu trabalho. “SMS’s” é um texto projetado em cena, e é composto por duas mensagens de texto enviadas ao prostituto “André” - que não é seu nome real, e sim o nome da personagem - durante seu expediente de trabalho. Uma das mensagens, enviada às 18:37 do dia 10.07.2009, diz o seguinte:

Amo-te e quero ser teu para te fazer feliz e satisfazer todos os teus desejos e fantasias que mais goste sou teu meu Gatinho te amo milhões de beijocas ternas e gostosas nesse meu lindo corpinho tenho muito orgulho em ti Gatinho, Luís Miguel. (Oliveira, 2009:25¹⁶)

Ao final do espetáculo, depois de um ápice composto por muita intensidade e reciprocidade, cada um dos prostitutas anota o número do seu telemóvel em um espelho virado para o público. Encerra-se desta forma mais um dia de trabalho, como qualquer outro, onde foram igualmente “pagos” para satisfazerem “clientes”, ficando assim à espera do que o próximo dia lhes trará.

3.3.2 Comentários

É importante destacar, logo de início, como se deu a escolha dos dois não-atores para integrar o elenco do espetáculo, juntamente com um ator profissional e o encenador. “Comprávamos jornais, íamos às secções de “massagens e prazer” ou algo do género, e apontávamos os números de telefone, dependendo das fotos e do pequeno discurso associado à venda. E fomos conhecendo gente”, afirma Mickaël de Oliveira, em entrevista concedida especialmente para este trabalho, incluída em anexo, fonte destas e outras citações destacadas ao longo desta seção. Um dos objetivos de ter no mesmo elenco dois não-atores e dois atores profissionais, era o de obter um equilíbrio entre os universos da prostituição e do teatro. Independentemente da falta de experiência prévia dos não-atores no âmbito do teatro, em cena todos eram intérpretes, e todos assumiam o papel de “contar algo e vender algo”, tal como salienta Oliveira.

¹⁶ O texto é uma versão do dramaturgo e não foi publicado.

A influência ativa dos não-atores na construção da apresentação deu-se da seguinte maneira: de acordo com Mickaël de Oliveira, “eles iam ajudando também a “oralizar a poesia”, até mesmo na transposição do português de Portugal para o português do Brasil. O registo tinha de ser fluído, coloquial, na maior parte do tempo”. Nota-se que, para além de literalmente conferir corpo ao verbo, os não-atores tinham uma participação importante na construção do tom pretendido para o discurso. As palavras, portanto, ganham uma roupagem concebida em conjunto, em um ambiente onde o trabalho dos não-atores e o trabalho da encenação moldam de maneira compartilhada, mas que é influenciado pela peculiaridade do intérprete em questão. Percebe-se que esta influência é ativa e consciente por parte do intérprete porque, primeiramente, é criada intencionalmente uma condição favorável, por parte da dinâmica de criação, para que isto aconteça. Em outras palavras, a influência daquele que dirá em cena é intencional porque antes é intencional, por parte do processo criativo estabelecido, a utilização de tal influência no sentido de conferir um registo particular àquilo que será dito. Esta dinâmica, no que diz respeito à relação entre os não-atores e a encenação, transborda (ou, por que não, encontra origem também) na relação dos intérpretes com a concepção da resultante textual, dada a proximidade e simultaneidade na gênese da encenação e da dramaturgia.

No que diz a respeito à relação dos intérpretes com a concepção do texto do espetáculo, o entrevistado chama a atenção para o significado da palavra “autêntica” no teatro, pontuando que eles gostariam de perceber tal significado através da dinâmica de criação deste espetáculo e de concluir o que já se sabia, ou seja, que a autenticidade é uma “utopia”. De fato, este fenômeno, em seu sentido mais literal - o qual, etimologicamente, remete a conceitos como “original” e “genuíno” -, sem nenhuma influência externa exercida sobre a ação do intérprete no jogo em palco, é difícil de encontrar no âmbito do teatro. Afinal, o simples foco no intérprete em cena, *per se*, já o isola momentaneamente do seu contexto original, sendo ele um objeto de observação ao longo da apresentação, o que faz com que ele necessariamente passe por um processo de escolha dos seus pensamentos e das palavras que serão expressadas e ditas, algo que não acontece quando não se está sob os olhos de outrem, ou somente à mercê de si mesmo. Isto acontece com o intérprete em cena e com qualquer indivíduo o qual está sendo observado ou que possui por um momento a atenção de outros, devido ao fato de estar apresentando algo, contando uma história a alguém, em uma reunião, em uma mesa de bar e em diversas dinâmicas sociais. O que se apresenta normalmente é aquela parte de

si próprio mais adequada ao respectivo contexto no qual se encontra inserido. Portanto, ao lançar um entendimento sobre a autenticidade dentro de uma perspectiva gradativa, tal como se fez aqui anteriormente na questão do ineditismo, um fenômeno 100% autêntico pode ser entendido como utópico, dada a escassez de ocorrências dentro do âmbito do teatro.

Entretanto, já se viu aqui também que a (impressão de) autenticidade pode ser criada em cena através de uma combinação ficcional de elementos os quais, em conjunto, criam uma atmosfera favorável à sua manifestação. Por exemplo, a criação de um ambiente que acolha a imprevisibilidade dos não-atores como parte importante e até imprescindível ao tom pretendido para o discurso do espetáculo é um artifício que confere um grau elevado de autenticidade, ou de impressão de autenticidade à apresentação em questão. Tal artifício é comumente utilizado por diferentes vertentes do Teatro Documental, inclusive na vertente destacada neste estudo, o Teatro do Momento Presente executado pelo grupo Rimini Protokoll. O entrevistado menciona que a encenação do espetáculo “recusava” a ideia de “biografia e de Teatro Documental”, todavia utilizava alguns métodos ligados a este contexto. O acolhimento, por parte do discurso, da imprevisibilidade do não-ator é um destes métodos. O que distancia o contexto do Colectivo 84 da questão do documentário é justamente o nível de influência do não-ator na construção da resultante textual, algo que também contribui para que a autenticidade seja produzida e percebida em um grau ainda mais elevado. No caso presentemente analisado, o objetivo não é contar uma história a respeito do cotidiano do não-ator, ou uma representação do cotidiano daquele indivíduo retirado do seu próprio contexto. A história do não-ator serve a história geral a ser contada, o discurso geral pretendido para o espetáculo e, conseqüentemente, todos os objetivos implícitos e explícitos na composição deste espetáculo. Por outro lado, houve a consciência, por parte da dramaturgia, de que os não-atores deveriam gostar dos textos, “se rever neles de qualquer maneira”, tal como pontua Mickaël de Oliveira. Isto gera um processo na construção da resultante textual que faz com que o não-ator também tome para si aquele texto, percebendo ali a sua contribuição ativa, e não algo que se contenta em tomá-lo como base. Tomando o texto para si, o não-ator diz aquilo com uma maior convicção e mais alinhado ao discurso geral. Ou seja, se por um lado, a autenticidade a 100% é utópica, por outro lado, a criação consciente da (impressão da) autenticidade através de um processo ficcional é algo bastante real e facilitado pelas próprias características básicas do fazer teatral como um todo.

No âmbito da criação dramatúrgica, as histórias particulares de cada intérprete servem o discurso geral da resultante textual e, conseqüentemente, do espetáculo, o qual, por sua vez, se adapta às histórias particulares e aceita esta influência que é determinante para o resultado final. Esta dinâmica é representada concretamente na segunda questão da entrevista concedida por Mickaël de Oliveira, ainda na parte que trata da relação dos intérpretes com a concepção do texto do espetáculo. O entrevistado conta como, a partir da história de um dos prostitutas, foram geradas reflexões a respeito de temas-chaves que compuseram a apresentação. A influência ativa dos intérpretes na construção da resultante textual é consequência direta da criação de um ambiente favorável ao acolhimento das particularidades dos não-atores, durante os ensaios. Tal ambiente tem sua criação favorecida pela relação que o dramaturgo estabelece com os intérpretes. Quando perguntado sobre isto, e se evitaria algo na construção desta relação durante o processo criativo, o entrevistado diz: “Não evitaria nada. A nossa relação era de total cumplicidade. Contavam-me história, escrevia, eles experimentavam os textos, oralizam-nos, eu reescrevia com informações novas, e trabalhava os textos com eles, até mesmo ao nível da sua interpretação conceptual: o que é que isto quer dizer?, e ao nível do tom, registo, da “intenção”, etc...”. Chama-se a atenção para o momento em que Oliveira diz que os não-atores “oralizam-nos” [os textos], ou seja, oralizam não só ao dramaturgo mas também ao encenador, dada a cumplicidade entre ambos no âmbito da criação no grupo. O ato de “oralizar a poesia” se apresenta como um processo relevante durante os ensaios, não somente para verificar o quão adequadamente as palavras estão sendo ditas, mas também para avaliar a própria relevância das palavras, para saber se é preciso reescrever, acrescentar ou cortar algo visando uma resultante textual que cada vez servisse melhor o propósito. Estas adequações ocorriam não somente nos ensaios, mas até mesmo depois que o espetáculo foi estreado, tal como foi dito em uma parte anterior desta entrevista. A resultante textual do espetáculo *Velocidade Máxima* ficou pronta dias antes da estreia, e depois, “como sempre”, foi sendo alterada. Ao salientar que “a escrita também precisa de uma sala de espetáculo”, Mickaël de Oliveira resume este jogo entre dramaturgo e intérprete na concepção do que se diz e se apresenta em cena.

Por fim, Oliveira destaca a igualdade entre o trabalho dos atores e não-atores, exigindo-se em palco o mesmo de todos os intérpretes. “No final, o trabalho dos não-atores e dos actores era igual. No palco, exigíamos a mesma coisa, tanto a uns como a outros. Essa também era a premissa”, afirma. Ou seja, nota-se nos pontos até aqui

salientados e comentados, o tratamento diferenciado em relação aos não-atores dentro da dinâmica de criação do espetáculo, de forma a aproveitar melhor aquele potencial para maximizar os efeitos pretendidos para o discurso geral. Este tratamento diferenciado, que tem como foco sobretudo a fase inicial da criação, permite que se criem condições para que, com o passar do tempo, no palco, se possa exigir o mesmo resultado de todos, que é a entrega adequada de cada um - e, conseqüentemente, de cada história escolhida, visada, revisada e especialmente formatada em grupo para o propósito - a favor do discurso geral. Todos são intérpretes em cena, a despeito das suas alcunhas anteriores ao momento no qual o fenômeno teatral se encontra em sua projeção última e definitiva perante o público.

4 Em busca de um ator livre

4.1 A aquisição de conhecimento, a observação e o pensar: uma aplicação para o teatro

Até o presente momento, verifica-se a existência de inúmeros e diferentes contextos teatrais inseridos no mundo do teatro. Cada um deles possui estilos e processos de criação particulares, que em alguns momentos se assemelham a outros, assim como, em outras ocasiões, são completamente distintos entre si. Neste estudo, houve um contato mais próximo com três diferentes contextos, nos quais se pode perceber as ambiências onde o não-ator estava inserido, assim como a influência (ativa ou passiva) deste não-ator nos respectivos processos de criação. Nesta seção pretende-se tratar de alguns conceitos úteis para que este não-ator, e também o ator, possam exercer uma maior influência ativa e consciente dentro do processo de composição da apresentação como um todo, se tornando assim um intérprete, ou seja, acima de qualquer alcunha e conceituação imposta ao seu ofício e, ao mesmo tempo, utilizando das técnicas e dos artifícios artísticos que sejam mais convenientes ao objetivo da apresentação em particular. Trilhando este caminho, por conseguinte, o intérprete tem a possibilidade de se tornar o próprio ator livre: primeiramente, livre das limitações atribuídas à função do ator ao longo do tempo; em seguida, livre das limitações que lhe são impostas por si mesmo para, a seguir, transitar livremente pela sua vida, pelo seu cotidiano, assumindo primeiramente ali a função de protagonista para que, conseqüentemente, este protagonismo seja exercido no palco em função de alguma criação artística em especial.

Os conceitos que serão aqui tratados surgem sob a inspiração do trabalho de Rudolf Steiner (Kraljevec, fronteira austro-húngara, 27 de fevereiro de 1861 - Dornach, Suíça, 30 de março de 1925), em especial sob os auspícios de uma obra: *A Filosofia da Liberdade - Elementos de uma cosmovisão moderna*. Foi utilizada a edição do ano de 1983, cujos direitos são inteiramente reservados à Editora Antroposófica (mantida pela Associação Pedagógica Rudolf Steiner) e cuja tradução para o português brasileiro foi

realizada por Alcides Grandisoli. O autor e a referida obra serão apresentados a partir da menção às suas próprias ideias, no decorrer desta seção, fazendo assim uma apresentação a partir dos próprios resultados concretos que autor e obra expressam e que podem ser utilizados e relacionados, neste caso específico, com o fazer teatral.

Apesar de cada contexto de criação teatral apresentar dinâmicas distintas, há elementos que são inerentes a todo o ser e que podem ser utilizados mais adequadamente em função de uma composição artística específica. O foco aqui será, portanto, nos aspectos comuns a todos, nomeadamente em três deles, suas ligações e os conceitos que a eles são inerentes: a aquisição de conhecimento, a observação e o pensar. O entendimento que aqui será lançado sobre estes três itens servirá de base para que realizemos posteriormente uma análise comparativa entre os tipos de não-atores verificados nos três contextos teatrais aqui estudados, bem como projetarmos a atenção para o que viria a ser um ator livre.

Quando se pensa em aquisição de conhecimento, geralmente associa-se este ato com o de consultar um livro, um estudo acadêmico, um material bibliográfico, ou ainda pesquisar em uma biblioteca. A despeito do universo online no qual estamos inseridos, pode-se associar facilmente o livro à possibilidade de se adquirir conhecimento, e isto inclusive é até ampliado pelo mundo virtual, onde um compêndio bibliográfico, literário ou qualquer derivado do ato de escrever pode compor um e-book, um livro virtual. Portanto, ainda se constitui enquanto livro. Para além da conexão existente entre livro e conhecimento, a qual se pode perceber mais nitidamente, há ainda uma conexão menos nítida, mas que é interessante notar, entre livro e liberdade. Ambos os vocábulos sofrem influência do termo em latim *Liber*, donde se projetam o substantivo livro¹⁷ e o adjetivo livre¹⁸ e, por consequência, vocábulos como liberdade (em seu aspecto mais positivo) e libertinagem (mau usufruto da condição de liberdade, portanto, representa um aspecto mais negativo do mencionado termo em latim).

Portanto, esta busca pelo princípio formador dos vocábulos livro e liberdade - consequentemente verificando-se que comungam de um mesmo princípio - facilita a visualização de uma conexão mais ampla, entre livro, liberdade e conhecimento. Ou seja, a partir disto, pode-se dizer que o ato de alcançar uma condição de liberdade está diretamente relacionado com o ato de aquisição de conhecimento. Em outras palavras,

¹⁷ Em: <<http://origemdapalavra.com.br/palavras/livro/>>. Acesso em: 24 de julho de 2013.

¹⁸ Em: <<http://origemdapalavra.com.br/palavras/livre/>>. Acesso em: 24 de julho de 2013.

se um ser humano coloca em ação o impulso de adquirir conhecimento, este ser humano irá se deparar ao longo da sua caminhada com certas representações concretas do conhecimento as quais poderá consultar - entre elas, o livro - o que pode levá-lo, a partir dos seus próprios esforços, a uma condição de liberdade diante do contexto no qual estará inserido. O impulso de adquirir conhecimento seria o princípio causador, o livro (ou o conhecimento condensado, uma representação concreta do conhecimento) seria o meio e a condição de liberdade seria o efeito deste processo, o objetivo passível de ser alcançado em qualquer dinâmica e, conseqüentemente, também no jogo da criação teatral.

Para que o impulso da aquisição de conhecimento seja maximizado, é preciso buscar um certo entendimento a respeito da observação e do pensar relacionado com este processo. No âmbito do teatro, vê-se muitas vezes que o pensar encontra-se condicionado ao alto grau de emoções que um determinado espetáculo busca apresentar. As emoções, os sentimentos, assim como as paixões, os afetos, as esperanças - e também certos opostos, tais como os ódios, os desapegos, os medos -, entre outros, são substratos e temáticas por excelência relacionados com o mundo do teatro. Compõem, direta ou indiretamente, os assuntos tratados em cena. Muitas vezes esta profusão de emoções e sentimentos impede que o pensar se manifeste em toda sua potencialidade, ou seja, condiciona o pensar a uma certa tendência, ao invés de se ter o pensar enquanto elemento organizador, não só em cena, quanto no próprio processo de criação. Não por acaso, diferentes pensadores e teatrólogos tentaram e vêm tentando permear o fazer teatral com processos segundo uma lógica e uma racionalidade que denotam um trabalho mental por trás e como princípio organizador da confluência de emoções e sentimentos que se verifica em uma apresentação. O já aqui citado Brecht e a maneira a qual seu compêndio teatral trata a emoção e a empatia, segundo uma lógica e uma razão, é um exemplo claro da necessidade de um trabalho mental por trás de um processo que se debruça inevitavelmente sobre elementos emocionais e sentimentais. No que diz respeito à criação da personagem, há várias técnicas que objetivam racionalizar este processo. É importante, por exemplo, verificar como o distanciamento (ou estranhamento) crítico, proposto por Brecht, indica um caminho interessante neste sentido. O fato de esta técnica sugerir o exercício de observação do ator em relação à personagem que está a criar, distanciando-se desta e de todos os elementos que devem compô-la, para obter um julgamento o mais imparcial possível e menos influenciado pelas emoções e sentimentos que devem estar contidos na personagem em questão, faz

com que se verifique um processo útil de separação das coisas: o indivíduo é um ente, o ator é outro ente e a personagem, consequentemente, seria ainda outro ente específico, mesmo que estas três alcunhas sejam associadas a uma única pessoa. Tal fragmentação é válida na medida em que permite, à luz da lógica e da razão, sistematizar de maneira concreta o que pertence a cada um dos três entes supracitados, para que seja possível eleger com mais propriedade sobretudo o que deve pertencer à personagem. Todavia, se antes de utilizar qualquer técnica de criação, ou de se colocar alinhado a qualquer propósito que uma determinada apresentação teatral possua, o intérprete tomar para si e tomar como seu o discurso que será proposto, independentemente da técnica de criação, da tendência artística do grupo ou do propósito político-econômico-social que o grupo ou o espetáculo possa ter, ele poderá se posicionar melhor dentro do processo de criação e exercer com propriedade a parte que lhe confere, utilizando o melhor de qualquer técnica e servindo qualquer propósito. Esta apropriação do conteúdo do espetáculo, mesmo que seja proposto por outrem, e ainda antecipando-se ao resultado final visível em cena, é possível através da observação do pensar.

Segundo Rudolf Steiner, a observação precede o pensar. E aqui não se restringe o ato de observar apenas à visão enquanto um dos sentidos físicos, mas sim amplia-se para o ato de lançar a atenção a algo ou alguém, utilizando não só a visão como qualquer outro sentido que seja capaz de nos trazer alguma informação sobre o evento observado. Steiner afirma que “por meio da observação é que nos é dado o conteúdo de todas as nossas sensações, percepções, contemplações, sentimentos, atos de vontade, imagens oníricas e de fantasia, representações, conceitos e ideias, inclusive ilusões e alucinações” (Steiner, 1983: 18). Uma vez em contato com um determinado conteúdo, o indivíduo pode estabelecer conceitos para o objeto de observação, assim como relacionar outros conceitos ao evento específico, e neste ponto verifica-se a atividade de pensar: além de simplesmente observar algo, complementa-se este conteúdo com sua respectiva designação, ou seja, procura-se estabelecer do que se trata, para que serve, do que é feito, se nos é útil ou não, entre outras conceituações que, repare-se, não nos são induzidas pelo evento observado. Este oferece um determinado conteúdo, mas os respectivos conceitos a ele associados são frutos do pensar, da atividade pensante do indivíduo. Para este estudo não interessa se o pensar é realmente uma atividade do ser humano, se está condicionado a qualquer influência fisiológica ou de ordem externa à nossa constituição. O fato é que, sob o ponto de vista de uma observação preliminar, o

pensar é nosso, pois se manifesta através de nós, e tal manifestação produz conceitos específicos, de acordo com as peculiaridades de cada ser humano.

Da mesma forma que é possível observar qualquer coisa, também é possível observar o pensar, lançar atenção à atividade pensante. Entretanto, a dinâmica de observação do pensar se dá de maneira diferente da observação dos demais objetos. A diferença é que a observação de um objeto exterior àquele que observa pode-se dar simultaneamente, enquanto que a observação do pensar, sendo o pensar algo que se manifesta pela atividade interior do sujeito, se dá posteriormente ao ato de produção do determinado conceito. Quando se observa um objeto qualquer, o ato de observação é simultâneo à existência do objeto a ser observado. Ou seja, uma cadeira existe e pode ser ao mesmo tempo observada por alguém. Todavia, a observação daquilo que penso sobre a cadeira não se dá concomitantemente a esta atividade pensante, ela se dá em um momento posterior ao exercício do pensar. A simultaneidade entre a observação e o objeto se dá quando tal objeto já existe no horizonte da nossa percepção; no caso do pensar enquanto objeto de observação, ele primeiro é produzido pelo ser pensante e, uma vez que já existe, pode ser observado posteriormente por este mesmo ser. Tome-se como exemplo agora a observação de um ser humano por outro. Aquele que está sendo observado existe no âmbito da percepção do outro que observa, e isto se dá ao mesmo tempo. Entretanto, se aquele que observa quiser também observar aquilo que ele pensa acerca do outro, ele deve necessariamente produzir o pensamento primeiro, para depois observá-lo. Ou seja, normalmente, primeiro o pensar se ocupa do objeto, para depois ocupar-se da observação de si próprio e do conceito produzido. Ao ver alguém, o observador pode pensar e refletir acerca de onde o conhece, atribuir conceitos ao outro baseado naquilo que se sabe a respeito dele, ou de qualquer experiência particular que tenham vivido, entre outros pensamentos que podem ser suscitados a partir da observação de outrem. Neste momento, o observador está se ocupando daquilo que observa, exercendo atividade pensante em relação àquele que é observado, e não ocupando-se da observação do pensar que ele mesmo está produzindo naquele exato momento. Se, por exemplo, o conceito produzido pelo observador fosse “este homem é um bom pai, mas é um marido infiel”, aquele que observa estaria utilizando o pensar para atribuir este conceito, o qual, uma vez que existe, pode ser observado posteriormente. A seguir, portanto, o sujeito pode observar este pensamento, este conceito, utilizando seu pensar para perguntar a si próprio: o que me leva a pensar isto desta pessoa? Eu já o vi sendo um bom pai, ou sendo um marido infiel, ou estou me

baseando apenas no que os outros me disseram anteriormente? Ou então, ao invés de perguntas, a observação do pensar pode-lhe conferir certezas que ratificam o conceito produzido ao ver aquele determinado homem. Observando seu próprio pensar, ele sabe que aquele indivíduo é um marido infiel porque certo dia chegou mais cedo em casa e o flagrou com sua ex-mulher.

A observação do pensar, processo igualmente pertencente à atividade pensante, inclusive pode oferecer certas adições à interpretação da sentença cartesiana “penso, logo existo”. Se o sujeito destina sua atividade pensante à observação do seu próprio pensar, ele se verá não somente pondo em atividade sua observação e seu pensar, percebendo o mundo e conceituando aquilo que vê, como também poderá perscrutar dentro de si próprio as motivações que o levaram a estar naquele lugar exato onde vê o objeto analisado, e aquilo que motiva a formação dos conceitos atribuídos. Vendo por esta perspectiva, ou seja, vendo a atividade pensante, ou o fruto desta atividade, como algo que é passível de observação - portanto dotado de uma certa concretude, ou ao menos delimitado suficientemente para que seja possível compreendê-lo - não seria um erro, com a devida vênia, dizer também “penso, logo existe”. E aqui chega-se ao ponto no qual a observação do pensar, intimamente ligado a estes três aspectos da atividade humana destacados nesta seção, pode encontrar uma aplicação para o teatro.

Ao observar o pensar, portanto, o indivíduo coloca-se em um estado de exceção em relação àquele no qual corriqueiramente está, quando observa e simultaneamente conceitua objetos exteriores a si. Ao fazer o exercício de observar posteriormente um determinado pensamento que teve em relação a algo, o pensador evoca tal pensamento e o traz ao seu foco mental, observando-o e empregando o pensar a serviço da reflexão que se quer fazer. Este pensamento, conseqüentemente, traz consigo uma representação do objeto em si. Diz-se representação porque não é o objeto em si, e sim um fruto de uma união - promovida pelo pensar - entre a percepção subjetiva, ligada às impressões particulares do ser pensante, e certas características objetivas que foram captadas daquilo que foi visto no momento da contemplação, tudo isto sendo influenciado preponderantemente pela interação entre o sujeito e o objeto em si, e os efeitos que tal interação produziu. Vê-se que a observação do pensar, para além de maximizar os resultados de uma busca pela aquisição de conhecimento, evoca representações de objetos que outrora foram alvos de atenção, oferecendo ainda mais possibilidades de um melhor posicionamento perante um determinado contexto. Este exercício, se bem aproveitado, pode ser de grande utilidade para o intérprete se posicionar mais

adequadamente no contexto daquela criação específica. Antes mesmo de lançar mão de qualquer técnica de criação da personagem, a observação dos pensamentos que são suscitados durante os primeiros contatos com a potencial criação artística e com os demais envolvidos, assim como a observação contínua dos pensamentos suscitados no decorrer do processo criativo, oferecem dados de si próprio e da interação com o contexto que podem ser aproveitados ou não na composição da personagem. É o indivíduo observando-se a si mesmo através da observação da sua atividade pensante, reconstituindo mentalmente determinadas ações e pensando em mudanças/melhoramentos que podem ser experimentados na oportunidade seguinte. Uma coisa é observar, pensar, repetir e conferir corpo ao verbo; outra coisa muito diferente é observar, pensar, observar o pensamento, experimentar e emprestar as características necessárias à manifestação adequada do verbo para aquele propósito específico. Observar o pensamento não muda o início do processo, todavia influencia decisivamente para que o posicionamento do indivíduo frente ao processo ofereça uma ampliação de subsídios que podem ser utilizados no restante da criação.

Na próxima seção serão listadas algumas diferenças marcantes entre os três tipos de não-atores analisados neste estudo. Tais distinções também contemplarão as diferenças entre a utilização adequada da observação do pensar em cada um dos três contextos teatrais (consequentemente, oferecendo exemplos mais concretos deste processo no âmbito do jogo teatral), assim como as diferenças na utilização, por parte destes três contextos, da instantaneidade inerente à performance do não-ator em cena.

4.2 Notas sobre a intuição e a instantaneidade através da diferença entre os tipos de não-atores

A comparação que será realizada entre os três tipos de não-atores observados neste estudo visa atrair a confluência não só dos conceitos apresentados na seção anterior, como também de certos procedimentos característicos dos três contextos teatrais abordados até agora. Esta seção, portanto, tem como objetivo pensar o jogo teatral em cada contexto e oferecer indicações para um melhor posicionamento do intérprete antes de ele adentrar propriamente no processo de criação, de forma que consiga exercer uma influência tão ativa quanto possível dentro da dinâmica criativa no qual está inserido.

Isto posto, pode-se perceber basicamente de que maneira o intérprete pode exercer uma influência ativa dentro do processo criativo, em cada um dos contextos teatrais contemporâneos aqui estudados. No Teatro do Oprimido, os Spect-atores (sejam aqueles que compõem determinado grupo que trabalha com T.O., ou aqueles que são convidados ou inspirados a interagir durante a apresentação do espetáculo) podem dar uma contribuição pessoal tão determinante quanto mais elevada seja a sua consciência ou o seu engajamento em relação à temática política abordada em cena. No Teatro do Momento Presente, praticado pelo grupo Rimini Protokoll, o Ator-em-documento dá uma contribuição pessoal determinante quanto mais se configure enquanto um elemento que representa bem um determinado contexto abordado em cena. Em relação ao Ator-argumento, dentro do contexto de criação do Colectivo 84, vê-se que este pode dar uma maior contribuição pessoal à criação do espetáculo à medida em que tenha condições de aliar suas características pessoais - que eventualmente podem se conectar ao discurso geral do espetáculo - a um bom posicionamento e engajamento em relação às proposições de encenação e de dramaturgia que são trabalhadas durante os ensaios na construção da resultante textual.

Apesar das diferenças entre os posicionamentos acima citados, há um ponto de intersecção: todas elas são processos de aquisição de conhecimento em um momento que precede o processo de criação da personagem propriamente dito. Aliás, um adequado posicionamento, antes de ser importante para uma melhor desenvoltura posterior, pode ser também a saída para muitas decepções que afligem atores e não-atores - ou seja, intérpretes - no decorrer de um processo criativo. É comum ao fazer teatral que os processos de criação no geral se solidifiquem prioritariamente no campo emocional, que é, por excelência, de onde se tira os mais destacados substratos do teatro. Todavia, neste mesmo campo, não só se encontram emoções úteis à criação de uma personagem específica, como também há obviamente emoções que são relacionadas com o indivíduo como um todo, ligados à satisfação da sua personalidade (necessidades de reconhecimento, aplauso, hierarquia a ser respeitada, entre outras), que podem ser inúteis à personagem em questão. Diante disto, a observação do pensar coloca a criação teatral, primeiramente, também no campo mental do indivíduo, à medida em que ele observa, pensa e atribui valor às emoções que vêm à sua mente na confecção do que vai apresentar em cena. Colocar a criação teatral também dentro do plano mental pode oferecer a lógica necessária à qualidade do trabalho artístico e à saúde emocional do indivíduo, de forma que o gozo não aconteça simplesmente pela

satisfação de um desejo, ou pela purificação de um desejo (catarse), tampouco pela falsa sensação de entendimento da sua personagem simplesmente pela constatação de afinidades emocionais preliminares. Ao contrário, o gozo pode se dar pela precisão e pela certeza disponíveis àqueles cujas emoções são aplicadas com precisão à medida em que também se acrescenta o exercício da observação do pensar ao processo. Há, portanto, a possibilidade de ocorrer um assenhramento do que irá compor a personagem, por parte do intérprete, ao invés de que este seja, em palco, simplesmente “tomado” como instrumento da emoção que aflora no momento específico, algo que pode ser benéfico mas, caso não seja controlado, pode dar rumos ao espetáculo e à interação com o público que não têm a ver com o que foi previamente estabelecido - caso isto seja importante para o processo artístico em questão.

Diante disto, pode-se destacar mais uma diferença entre os três tipos de não-atores e, ao mesmo tempo, pontuar sugestões para os intérpretes - sempre no sentido de obter destes uma influência tão ativa quanto possível. Neste processo de deixar que a criação também seja desenvolvida mediante um trabalho mental, tendo como cerne a observação do pensar que oferece peso e medida às emoções envolvidas, qual seriam, portanto, os caminhos mais adequados que cada um dos tipos de não-atores poderiam percorrer para pôr em prática os frutos colhidos deste processo de aquisição de conhecimento? Em relação aos Spect-atores, seria o trabalho de confeccionar sentimentos que destaquem a dinâmica social que se coloca em causa enquanto uma situação de opressão, ou que guiem aquele que vê em função de um melhor entendimento do contexto, oferecendo o maior detalhamento possível de acordo com a parte do espetáculo que lhe cabe apresentar através da sua personagem. Aquilo que não se mostrar em consonância com a causa do espetáculo, durante o processo de criação, deve ser posto de lado pelo intérprete, focalizando o sucesso da causa através inclusive de uma adequada interação com os demais Spect-atores que contribua para o objetivo final. No que diz respeito ao Ator-em-documento, o caminho seria oferecer à cena sentimentos que representem, ao mesmo tempo, sua história particular e o contexto cotidiano no qual está inserido e que é apresentado pelo respectivo espetáculo. Muitas vezes o não-ator expressa em cena sentimentos que se relaciona com sua história, mas que não necessariamente se liga efetivamente à representação do contexto geral no qual está inserido e que é apresentado em cena. Isto não se configura como um problema para o Teatro do Momento Presente aqui estudado; todavia, caso se queira obter do Ator-em-documento uma influência ativa, pode-se trabalhar com ele de uma maneira

em que se possa desenvolver uma maior interação entre o sentimento particular e a representação como um todo. No caso do Ator-argumento, um caminho adequado seria, em um primeiro momento, expor em palco durante os ensaios todo o tipo de sentimento que se possa relacionar com a temática da resultante textual e, conseqüentemente, do espetáculo. Isto deveria ocorrer sem restrição, tanto por parte do não-ator quanto por parte do encenador ou do dramaturgo, visto que, como a função do não-ator, neste contexto criativo, não é necessariamente representar o contexto no qual está inserido em sua vida cotidiana, qualquer sentimento que seja suscitado - e expresso - pelo Ator-argumento durante seus primeiros contatos com a criação teatral em si pode servir como substrato, tanto para o espetáculo quanto para o seu próprio desenvolvimento ao longo do processo de Escritas para o palco.

As diferenças acima citadas têm como elemento-chave diferentes formas de confecção de sentimentos, visto que o “sentimento é o meio pelo qual os conceitos adquirem vida concreta” (Steiner, 1983: 59). Ou seja, a observação do pensar e as conceituações oriundas de um processo de aquisição de conhecimento ganham corpo através do sentimento que o intérprete associa a um determinado conceito. E utiliza-se a palavra confecção não por acaso, pois não necessariamente o intérprete, na composição da personagem, deve utilizar um sentimento já existente em si porque já experienciou algo semelhante em sua vida (memória das emoções), nem um sentimento análogo, caso não tenha vivenciado propriamente aquilo que se deseja expressar em cena (distanciamento/estranhamento crítico). O intérprete pode também criar, confeccionar um sentimento apropriado ao conceito que quer expressar, mesmo que não tenha vivenciado nada semelhante ou parecido, utilizando-se da observação e do pensar para se colocar em contato íntimo com o objeto. O ato de observar atentamente aquilo que se deseja expressar oferece a percepção de diferentes nuances escondidas em um olhar desatento; o ato de pensar une, através de um conceito, tudo aquilo que, no campo da percepção, está isolado, separado. Depois disto, observando-se o pensar, o intérprete pode refletir e perguntar-se a respeito do que o motivou para atribuir aquele determinado conceito que ele deve expressar, através de determinadas ações da sua personagem. Normalmente aquilo que vem à mente e que vê-se que não é oriundo de uma emoção incontrolável ou de um conjunto de verdades absolutas e imutáveis - em ambos os casos, mais condizentes com a satisfação da personalidade do intérprete do que com o objetivo geral do espetáculo -, configura-se como um conteúdo útil que pode permear um sentimento confeccionado para o efeito.

Este conteúdo útil e particular, que se manifesta no ato de pensar e que permeia um conceito no qual se combinam diferentes elementos na linha de percepção do sujeito, é o que se pode chamar de intuição. A intuição está para o pensar assim como a observação está para a percepção, sendo que a intuição manifesta-se internamente no indivíduo e busca a sua exteriorização através da manifestação concreta do pensar (ação, demonstração, verbalização), ao passo que a observação traz informações dos elementos exteriores ao indivíduo, que são percebidos e interiorizados. Da mesma forma que o indivíduo vê aquilo que quer ver, como se diz popularmente, ele também pode escolher se dá vazão àquilo que intui ou não. Tomando a mente como se fosse uma sala de aula, a intuição seria o aluno aplicado e tímido à primeira vista, que pode ter sua voz abafada no meio de alunos barulhentos (emoções exacerbadas) e pretensiosos (racionalidade em desequilíbrio). Todos eles podem influenciar o pensar, e na observação do pensar todos podem ser identificados. Cabe ao indivíduo decidir a quem dar prioridade. A intuição se constitui enquanto uma voz latente dentro de cada ser humano, que sempre tem uma opinião para dar que concorre para uma adequada integração entre o indivíduo e o contexto no qual está inserido, mas que muitas vezes é ignorada pelo fato de que, atualmente, em diferentes círculos de convivência, nos serem exigidas diferentes facetas e posicionamentos que não representam as nossas mais íntimas e honestas aspirações. Em se tratando do âmbito do teatro, a intuição pode ser abafada pelo turbilhão de emoções ou certezas absolutas que frequentemente um processo criativo possui. O intérprete hoje em dia muitas vezes navega dentro do seu próprio mar não pacificado. Ele está imerso em um contexto de desejos, medos e frustrações que impedem, tal como nuvens densas que bloqueiam os raios solares impedindo sua ação na superfície, que a intuição se manifeste e que ele se assenhere primeiramente de si, para depois se assenhorar da composição da personagem sem que haja muita interferência daquilo que, dentro de si mesmo, não converge para uma mais adequada integração com o todo que está ao redor. Quando o ser humano que deseja ser intérprete souber calar as facetas de si próprio que são mais egoístas e que apenas visam a exacerbação da personalidade - isto levando em consideração que estes tipos de facetas não são compatíveis com o objetivo geral do grupo no qual está inserido - e buscar cada vez mais conhecer aquilo que o envolve para um melhor posicionamento particular, o assenhoreamento aparece e o indivíduo vai saber exatamente o seu papel e o que pode emprestar de si ao processo, e vai transitar em liberdade pela criação, tomando

esta como sua. A liberdade localiza-se justamente onde está a intuição, e isto será abordado na seção seguinte.

A intuição terá uma relação íntima com a instantaneidade à medida em que o indivíduo dê mais vazão àquela voz mais tímida dentro de si e que é abafada pelas vozes dos que são mais barulhentos e pretensiosos que, no momento, são mais assertivos. Diante do que foi exposto, pode-se identificar aquilo que pode permear uma ação instantânea em cena, por parte do não-ator. Caso o interesse do espetáculo em questão seja a utilização do não-ator tal como ele é em seu cotidiano, sem instruções mais específicas em relação a como ele deve integrar-se aos outros elementos em cena, as manifestações instantâneas que este pode ter quando está sob o foco da luz em palco podem ser bastante diversificadas, normalmente seguindo suas emoções mais latentes no momento, ou apoiando-se em dogmas particulares dos quais já tem certeza, já que não possui a certeza em relação às suas capacidades de interpretação para teatro, ou se está passando de maneira adequada a sua mensagem. Caso o espetáculo em questão queira utilizar este tipo de influência passiva do não-ator, este tipo de instantaneidade é suficiente e adequada, à medida em que o encenador crie um contexto geral que seja capaz de assimilar bem as diferentes possibilidades de manifestação. No caso de uma influência mais ativa do não-ator dentro do processo criativo e, conseqüentemente, em cena, a observação do pensar pode oferecer ao intérprete esta possibilidade de fazer com que a intuição permeie cada vez mais as manifestações instantâneas primeiro nos ensaios e depois em cena. Caso seja criado o ambiente propício para tal, no qual o intérprete tenha noção da sua participação e da sua responsabilidade perante o contexto, ou caso ele por si só já tenha a atitude de buscar este conhecimento e esta melhor interação com o todo, o intérprete pode identificar aquilo que em si é mais favorável ou não ao processo criativo. Quanto mais ele exteriorizar estes elementos nos ensaios, maior a possibilidade de que as suas manifestações instantâneas em palco, durante a apresentação, proporcionem elementos convergentes com o discurso geral. E mais que isto: ele pode, através das suas ações, melhorar o próprio contexto artístico no qual está inserido, e esta possibilidade de melhoramento, através de um maior aproveitamento da influência ativa que o intérprete pode oferecer, é a terceira e última diferença entre os três tipos de não-atores, que se pretende destacar antes de passar para as notas sobre o ator livre a seguir. No caso do Spect-ator do Teatro do Oprimido, manifestações instantâneas mais convergentes com uma melhor dinâmica em cena podem contribuir para um melhoramento da qualidade artística da apresentação, fazendo com que esta

não seja reduzida apenas a uma exposição bem-intencionada de uma questão político-social em desequilíbrio, mas que as ferramentas teatrais maximizem os efeitos da apresentação e o melhor entendimento da questão em si que é abordada pelo espetáculo. Isto porque a defesa em prol do oprimido não deve existir apenas como um reflexo de uma posição política, ou pela obrigatoriedade, por parte de todos os cidadãos, de apresentar uma posição política qualquer, ou ainda porque o posicionamento político é algo inerente e natural (todo o ser humano é um ser político). A defesa do oprimido é amplificada à medida em que há consciência dos motivos que encaminham alguém para a condição de oprimido, para poder ter uma noção mais embasada sobre possíveis soluções, utilizando a ferramenta teatral com mais eficácia à causa. O melhoramento em relação às manifestações instantâneas que ofereçam uma opinião mais embasada sobre a causa já é um início para o melhoramento daquilo que é apresentado em cena e para uma melhor utilização do aparato teatral em si. Em relação ao Teatro Documental praticado pelo grupo Rimini Protokoll, a possibilidade de surgir manifestações instantâneas consonantes com o discurso do espetáculo, oriundas de uma contribuição ativa do Ator-em-documento, é diretamente proporcional à integração do não-ator ao contexto artístico no qual está inserido, e ao conhecimento do não-ator a respeito do que a sua história particular representa para a apresentação como um todo. Esta interação, ainda que básica, do não-ator com o fazer teatral através do espetáculo do qual faz parte, pode contribuir para que a imprevisibilidade das suas ações em palco não seja apenas relacionada com o fato de que não tenha seguido alguma instrução previamente combinada (por esquecimento ou por nervosismo, por exemplo), e sim relacionada com ações surpreendentes de lucidez perante o seu papel no espetáculo, mostrando de maneira mais eficiente e integrada a sua história particular, enquanto representação do contexto que a apresentação aborda. No que diz respeito ao Ator-argumento, a instantaneidade das suas ações nos ensaios e na apresentação em si podem oferecer elementos de contribuição ativa à composição da resultante textual e do espetáculo, à medida em que desde o começo do processo criativo ele seja tratado em condição de igualdade em relação a qualquer outro criador envolvido na produção em questão. Ou seja, que ao Ator-argumento seja exigida uma contribuição de acordo com as suas possibilidades, independentemente da sua condição de profissional ou não. E, caso ele esteja contracenando com atores e lidando com outros profissionais durante a criação, que ao não-ator seja exigido o mesmo que aos outros. A exigência em palco deve ser a mesma, a diferença está em como as contribuições serão absorvidas e utilizadas pelo

dramaturgo ou pelo encenador. A resultante textual poderá absorver ou não a contribuição do Ator-argumento, ou poderá captá-la segundo uma diferente interpretação por parte do dramaturgo ou do encenador; todavia, durante o jogo teatral (tanto na concepção quanto na apresentação do espetáculo), a ele deve ser dada a mesma confiança que seria dada a qualquer outro, uma vez que ele está ali para representar o argumento em si, tal como outros que estão ao lado dele exercendo funções de interpretação.

4.3 Notas sobre o ator livre

Primeiramente, vejamos aquilo que Rudolf Steiner diz a respeito do homem livre:

Viver no amor pela ação e deixar viver em compreensão pelo querer alheio é o princípio fundamental do homem livre. Este não conhece nenhum outro dever além daquele com o qual seu querer se coloca intuitivamente em harmonia. Sua faculdade de captar ideias lhe dirá em cada caso particular como irá querer. (Steiner, 1983: 92)

Portanto, não esquecendo de que um ator é antes de tudo um ser humano, a partir deste pensamento de Steiner - e agregando como base tudo o que foi previamente exposto nesta parte deste estudo - pode-se projetar o que seria um ator livre. Antes disto, todavia, é útil compreender algumas chaves contidas na conceituação destacada. Escolher como viver e deixar viver tem a ver com um “modo de ser”, reflexo de um posicionamento pessoal perante a vida e que guia determinadas ações. Mais uma vez destaca-se a importância de um posicionamento adequado perante o contexto - no caso dos intérpretes, perante o processo de criação - que pode facilitar o desenvolvimento das suas atividades. O desenvolvimento de atributos como o amor (ou, por assim dizer, exercício pleno da vontade) e compreensão está diretamente relacionado à aquisição de conhecimento em relação ao objeto. Quanto mais nuances se busca conhecer, maiores as possibilidades de amar e compreender. No mais, para colocar o querer intuitivamente em harmonia com o dever, a observação do pensar pode dar importantes pistas. Dando mais voz e prioridade à intuição enquanto aquele aluno mais tímido à primeira vista e que tem sua voz suprimida pelos alunos mais barulhentos e pretensiosos (tal como na metáfora que serviu como exemplo anteriormente), cada vez mais a intuição se

manifestará com mais confiança, de forma que poderá permear mais facilmente as manifestações instantâneas do indivíduo, bem como colocar seu querer em consonância com um dever que oferece benefícios particulares como consequência dos benefícios oferecidos ao contexto como um todo.

Vê-se que a liberdade tem mais a ver com a aplicação do querer em sintonia com os valores da ambiência no qual o indivíduo está inserido - caso tais valores pareçam adequados de acordo com a sua mais íntima opinião - do que com a possibilidade de fazer aquilo que se quer sem levar em consideração o que está ao seu redor. O querer que é permeado por uma forte intuição de como se desenvolver em um ambiente com o qual o sujeito verdadeiramente tem afinidades, é o elemento propulsor para o exercício da liberdade. Portanto, a liberdade não se relaciona com aspectos instintivos, emocionais ou quaisquer outros aspectos que influenciam desejos e queres que servem unicamente à satisfação da personalidade. Ela se relaciona com os eflúvios da intuição no querer. No fazer teatral, por exemplo, pode-se verificar o exercício da liberdade na etapa da criação, quando as ideias são transformadas em imagens em cena. Caso o intérprete se identifique minimamente com aquilo que lhe é proposto, maiores são as possibilidades de ele colocar seu querer em função da obtenção de uma qualidade para o espetáculo em geral, através da busca pela qualidade na expressão daquilo que lhe cabe apresentar, e da sua relação com os demais elementos. Esta afinidade pode advir de um contexto criado pelo encenador para o efeito, ou pela própria motivação particular do indivíduo em buscar elementos que possibilitem uma interação mais profunda com o objeto, independentemente de o encenador criar facilidades para tal, ou apenas dar comandos e exigir resultados. Caso haja esta consciência por parte do intérprete, ele cria para si condições favoráveis em palco para que se manifeste em sua plenitude, livre, querendo os mesmos objetivos que os outros envolvidos em relação ao espetáculo, sabendo do seu papel perante o todo.

A liberdade, portanto, verifica-se na prática através do exercício consciente do querer. Sendo assim, ser livre não é um estatuto que, uma vez vivenciado em uma situação qualquer, será um estado de ser definitivo e, por analogia, aplicado a qualquer outra situação na vida do indivíduo. A vivência da liberdade também pode ser entendida em graus, tal como outros conceitos previamente apresentados neste estudo. O ser humano poderá exercer uma liberdade plena, condicionada, ou até não ter a possibilidade de agir livremente, depende do contexto no qual está inserido e da sua atitude perante ele, e este padrão não será necessariamente repetido em outros

contextos. Contudo, quanto mais o indivíduo consegue sintonizar seu querer em relação aos fatores essenciais que formam e compõem uma determinada situação, realizando em si um exercício equilibrado de concessões e proposições, maior será a sua possibilidade de exercer livremente uma determinada ação, ainda que o contexto no qual está inserido não lhe proporcione esta oportunidade, a princípio. A liberdade pode ser exercida mais facilmente quando há uma identificação mínima (espontânea ou conscientemente criada) entre as características superficiais e mais profundas do sujeito e os parâmetros do contexto ao redor, motivando assim a realização de um querer que não está em dissonância com os elementos externos com os quais o indivíduo pretende se aliar. Referindo-se ao mundo do teatro, o intérprete terá maiores possibilidades de realizar ações livres em graus mais elevados à medida em que, ao começar a ter contato com o universo criativo que a ele se apresenta, estabelecer uma afinidade entre as suas características e anseios pessoais com dois diferentes aspectos da criação: primeiramente com o argumento do espetáculo e, a seguir, com os parâmetros que regulam o processo de criação estabelecidos pelo encenador ou por outros ligados à gestão do projeto artístico como um todo. Caso seja estabelecida esta identificação, a base está formada para que os movimentos do intérprete durante a criação e apresentação do espetáculo sejam livres de impedimentos externos, uma vez que já houve o trabalho interno do indivíduo em construir uma sintonia entre o seu querer e aquilo que lhe é proposto. Caso não haja esta identificação, poderão se apresentar sobretudo dois obstáculos a serem superados pelo intérprete: primeiramente, será mais difícil oferecer corpo à parcela do verbo que lhe compete no espetáculo, visto que, se não se estabelece uma afinidade com o argumento, não haverá parcelas mais latentes de si próprio que poderão ser emprestadas e adaptadas à personagem, tendo o intérprete que investigar mais profundamente em si, ou buscar mais bases internas e externas para criar em si as características necessárias ao seu papel em cena. A seguir, caso não haja a identificação com, por exemplo, os parâmetros de criação do encenador e, mesmo assim, o intérprete decidir participar da dinâmica criativa, ele possivelmente terá que frustrar certos quereres (ainda que os tenha no intuito de contribuir da melhor forma no processo) em função de obedecer e seguir as instruções estabelecidas por quem é de direito.

Diante do que já foi exposto até agora, pode-se colocar uma pergunta: se o ser humano tem que estabelecer um diálogo harmônico entre seu querer e certas características do contexto no qual está inserido, no sentido de exercer ações livres,

neste caso ele também não estaria sendo condicionado pelos fatores aos quais tem que se adaptar? A resposta a esta pergunta contém a chave para o entendimento pleno do exercício consciente do querer enquanto fator de libertação, e tem a ver precisamente com os fatores que movem o querer de cada indivíduo em função da situação na qual está inserido. Se o indivíduo tem o seu querer focalizado apenas na satisfação dos seus desejos pessoais, e encontre a princípio elementos dissonantes no ambiente no qual, a despeito desta dissonância, tem que desempenhar um papel, então realmente não haverá muitas possibilidades de exercer ações livres, uma vez que os parâmetros do contexto irão prevalecer em relação ao fato de o indivíduo gostar ou não. Todavia, se o querer é pautado no amor enquanto exercício pleno da vontade, os elementos do contexto não serão analisados somente no nível do gostar ou não gostar de algo, mas poderá ir mais além: superando as eventuais dissonâncias iniciais, o indivíduo pode se aprofundar mais no entendimento do seu papel, identificando seu dever perante a situação, e aí sim colocar seu querer em sintonia com os determinados parâmetros. Neste caso, não há uma relação de prevalecimento, visto que, em um processo de sintonia, pressupõe-se que houve condições favoráveis para que os elementos externos tenham ressonância em uma determinada pessoa. Pressupõe-se, conseqüentemente, que a pessoa realizou um trabalho interno de criar as ditas condições favoráveis em si, explorando a complexidade e diversidade de seus elementos internos e utilizando aqueles que podem confluir com os parâmetros externos do contexto. Todo o ser humano é multifacetado o suficiente para encontrar - ou criar - quereres que lhe possibilitem um ambiente favorável para atingir uma condição de liberdade na execução do seu dever perante uma situação. Quando há a consciência do dever, maior será a possibilidade de realizar a vontade de se integrar e obter prosperidade para o contexto em questão; em outras palavras, há mais chances de se desenvolver a atitude de viver no amor pela ação, mencionada logo no começo do excerto introdutório. Nesta compreensão mais ampla - na qual o gostar é apenas um dos elementos, entre outros -, caso seja constatado que não há ambiência adequada para que o dever seja desenvolvido, conseqüentemente desenvolvendo o contexto, o indivíduo é *livre* para continuar no processo ou se submeter aos parâmetros. Foi por este motivo que, anteriormente, foram apontados certos obstáculos ao exercício da liberdade caso não haja uma sintonia entre os valores internos e externos. São obstáculos, e não impedimentos, pois sempre podem ser superados, dependendo da compreensão e da vontade do indivíduo, e das condições que o momento presente oferece.

Vê-se, portanto, que há uma diferença entre a satisfação de um desejo (que usualmente é associado à noção de liberdade) e o exercício pleno da vontade (liberdade de fato, que tem a ver com o exercício consciente do querer, permeado pela intuição): o desejo geralmente surge a princípio mediante influência preponderantemente externa. Por exemplo, nossos cinco sentidos básicos são constantemente confrontados por estímulos que nos sugerem o que fazer ou o que consumir. Quando isto se transforma em uma relação de dependência entre o indivíduo e o objeto, condicionando sua sensação de felicidade à satisfação do desejo latente, pode-se encontrar situações nas quais a liberdade do indivíduo se encontre condicionada ou que ele já não consiga agir livremente, neste caso agindo com foco na satisfação dos instintos e emoções mais latentes. Já a vontade associada à intuição é algo que surge a princípio através de uma influência interna do sujeito. Por exemplo, quando nos é claro o nosso dever perante um contexto, e quando se consegue um certo nível de controle dos impulsos que dentro de nós podem ser, em um primeiro momento, mais *barulhentos* e *pretensiosos* - aquele ligado às emoções e instintos mais latentes, e este ligado aos anseios mais egoístas - de repente podem surgir *inspirações* a respeito do que fazer e de como pautar livremente as ações e intervenções no contexto. A observação do pensar é um exercício que possibilita a aquisição deste certo nível de controle, uma vez que há a chance de identificar os elementos que permeiam o momento crucial no qual a ideia é moldada para se precipitar, através de uma ação visível e concreta. Ou seja, este exercício proporciona um melhoramento na *faculdade de captar ideias*, como é dito na frase final do excerto introdutório. Assim, a intuição pode se manifestar com mais constância à medida em que este elemento também permeie os gostos e pretensões relacionadas com a personalidade, ampliando assim as bases para que se possa sintonizar o querer em função do dever que cada um toma para si.

Neste ponto, pode-se conjecturar acerca do que seria o ator livre e, ao mesmo tempo, apontar direções para a busca de um aprofundamento neste tema. O ator livre seria o indivíduo que, tendo consciência profunda do seu dever perante o contexto, encontra uma sintonia entre o seu querer e o objetivo geral - tendo como base conhecimentos para além de elementos do gosto e da lógica construídos puramente para o afago à personalidade - e que, consequentemente, transita por diferentes possibilidades de movimentação, inclusive escolhendo se submeter a algo tendo em vista um benefício vindouro. Suas ações apresentam um alto grau de liberdade porque não são dissociadas do argumento conjunto - ou a este são conscientemente associadas -

e sua particularidade é um caminho que o público livremente escolhe trilhar para alcançar o discurso do espetáculo como um todo. Neste grau, suas ações instantâneas não destoam, e já não existe a preocupação com a espontaneidade, uma vez que o indivíduo dá corpo ao verbo utilizando preponderantemente aquilo que é seu e aquilo que é criado por si, e não somente aquilo que lhe dão ou lhe impõem. É um intérprete porque primeiramente interpretou em si, para depois interpretar para a audiência; é livre porque primeiramente se libertou e se assenhorou das alcunhas impostas a si em sua própria realidade, para depois utilizar aquilo que mais convém quando se encontra sob a luz em cena. É um ser com potencial para influenciar ativamente o processo de criação teatral, que poderá se desenvolver mais ou menos à medida em que tenha ambiência favorável para isto, ou se ele queira conscientemente criá-la.

Conclusão

Na observação de certas dinâmicas verificadas nos três contextos teatrais focalizados neste estudo, vê-se que a adequada gestão de situações que precedem a entrada do indivíduo em cena podem maximizar sua participação na criação, assim como, conseqüentemente, promover uma apresentação que reflita o domínio do não-ator frente à parte do verbo que deve proferir sob a luz em palco - fruto de um posicionamento consistente frente àquilo que vai encontrar no universo artístico no qual estará inserido.

Tais situações são apontadas nos Comentários, ao final de cada uma das seções intituladas Análise de um espetáculo. No caso do Teatro do Oprimido, um sólido posicionamento frente às questões que serão abordadas no espetáculo não só auxilia o indivíduo a desenvolver da melhor forma o seu papel, como se configura enquanto o elemento determinante para sua integração ou não dentro do processo criativo - e político - inerente a este contexto teatral. No projeto *Estudantes por Empréstimo*, o fato de comungar com os demais membros do grupo uma mesma situação de opressão era um motivo superior a qualquer prática ou proficiência técnica no âmbito do teatro, no sentido de ingressar no processo de criação. Esta consonância entre os objetivos particulares e gerais determina uma adequada fluência na relação entre o não-ator e a encenação do espetáculo, uma vez que as experiências reais vividas pelos indivíduos compõem não só o processo de criação da personagem, como também as situações e cenas que serão apresentadas. Ou seja, se não há uma identificação clara em relação à causa sustentada pelo espetáculo, e se esta identificação não pode ser verificada através de uma experiência prática vivenciada pelo indivíduo, o ingresso e o desenvolvimento do não-ator no respectivo processo criativo encontra-se prejudicado. O fato de ter vivenciado na prática a situação de opressão abordada pelo espetáculo contribui para uma melhor composição daquilo que será dito em cena. No projeto *Estudantes por Empréstimo*, não havia propriamente um texto em sua manifestação literal, e esta é a realidade de muitos grupos de Teatro do Oprimido. O que há muitas vezes é uma composição coletiva da argumentação de cada personagem - que podem ser organizadas

em tópicos-chave, como um guia geral - e uma forte ênfase na improvisação. Neste caso, na falta do domínio de técnicas de interpretação, a vivência particular se torna o elemento facilitador do improviso em cena.

Em relação ao Teatro Documental, a busca de um posicionamento adequado frente ao processo criativo no qual está prestes a entrar, auxilia, em um primeiro momento, para que o não-ator exponha mais confortavelmente suas histórias particulares que podem ser aproveitadas na apresentação. À medida em que vai tomando consciência do seu papel perante o espetáculo como um todo, o não-ator vai perdendo suas inibições e conta mais facilmente suas histórias, inclusive algumas mais íntimas. Com o passar do tempo, esta compreensão do seu papel e da apresentação no geral permite que a relação entre o não-ator e a encenação do espetáculo seja mais produtiva, conforme o não-ator deixa de contar histórias aleatórias, em uma atitude passiva de apenas reagir aos estímulos do encenador, e começa a contar histórias particulares que tenham a ver com o discurso geral. Neste nível, vê-se uma contribuição mais ativa por parte do não-ator, influenciando de maneira mais decisiva o material que será apresentado. Quanto mais vai ganhando confiança ao longo do processo criativo, o não-ator vai encontrando por si só as melhores formas de apreender e de dizer o texto do espetáculo que lhe cabe, tal como aconteceu com Danielle, que participou no espetáculo *Outdoors*, do grupo Rimini Protokoll. Durante o processo, ela percebeu que ensaios extras seriam bem-vindos, e também modificou o script que a ela foi dado, produzindo uma versão própria que foi repetida muitas vezes ao longo dos ensaios. As mudanças foram aceites porque viu-se, na prática, que os objetivos que foram estabelecidos pela encenação para o papel dela foram cumpridos, e que enfim estavam sendo executados com segurança e propriedade pelo não-ator em questão.

No que diz respeito ao contexto do Colectivo 84 e os impulsos que traz à Cena Contemporânea Portuguesa, um posicionamento prévio adequado, por parte do não-ator, não só em relação ao contexto a ser trabalhado em cena, como também à proposta artística em questão, potencializa - desde a sua entrada no processo criativo - sua participação enquanto aquele que irá alimentar o argumento do espetáculo, através das suas histórias particulares e, sobretudo, através da forma que “oraliza a poesia” à medida em que esta vai ganhando corpo na construção da resultante textual. Quando o não-ator percebe melhor este papel, a relação com a encenação se torna cada vez mais permeada pela cumplicidade, onde molda-se em conjunto um registro particular para a respectiva personagem, uma vez que pode-se perceber melhor - com o passar do tempo

e mediante diversas oralizações da poesia - o argumento que o encenador pretende construir através das experiências pessoais do não-ator. Isto tudo contribui, conseqüentemente, para uma relação igualmente cúmplice com a componente dramaturgica do espetáculo. Quando o não-ator se identifica com a resultante textual que volta para si - após ter contribuído com suas histórias e particularidades, e após estes elementos terem sido moldados com a participação do encenador e do dramaturgo - ele pode dizer aquilo que lhe cabe em cena conferindo conscientemente o elevado nível de (impressão) de autenticidade que se deseja para o registro particular da sua personagem.

Vê-se, portanto, que antes de qualquer providência a ser tomada durante o processo de criação para extrair o máximo da potencialidade do não-ator, caso haja uma atenção a um momento anterior, a um momento que precede os experimentos cênicos propriamente ditos, pode-se obter do não-ator um posicionamento que seja minimamente consonante com aquilo que ele encontrará posteriormente, e isto contribui para uma melhor fluência do trabalho e para uma influência mais ativa por parte do não-ator na concepção da apresentação. E, neste estudo, buscou-se ir um pouco mais além: procurou-se mostrar elementos que podem ser utilizados pelos intérpretes para que eles próprios busquem este adequado posicionamento, ou seja, uma compreensão profunda do seu papel no processo criativo como um todo, tanto antes quanto durante os ensaios. Salientou-se que a observação do pensar pode facilitar a composição de um terreno fértil para que a intuição de cada um se manifeste a favor de apontar o que o indivíduo pode fazer de melhor para contribuir para o desenvolvimento do espetáculo. A familiaridade e repetição da observação do pensar - em outras palavras, da observação de si próprio - no sentido de buscar dentro de si uma manifestação que se aplique adequadamente ao contexto no qual está inserido, pode fazer com que esta forte intuição em relação ao que deve ser feito se manifeste de maneira instantânea no indivíduo, respondendo instantaneamente a qualquer estímulo interno e externo cujo propósito é o fortalecimento do discurso do espetáculo. Desenvolve-se cada vez mais, conseqüentemente, uma melhor faculdade de captar ideias que contribuam para o objetivo geral do contexto, e isto é o princípio orientador para que se realize a consonância entre o *querer* particular e o *querer* que representa o conjunto. Havendo a criação consciente desta simetria, há também o exercício da liberdade, onde o indivíduo intuitivamente coloca seu querer em harmonia com aquilo que o envolve, e transita propositivamente pelos caminhos que propiciam um fortalecimento do argumento geral.

A observação do pensar nos mostra que o fruto da atividade pensante, ainda que não seja colocado em prática, possui uma existência minimamente concreta, visto que pelo menos é passível de ser observado e analisado posteriormente, e inclusive suscitando sentimentos e emoções ao ser evocado pelo pensar em um momento futuro. Daí o sentido da expressão “penso, logo *existe*”, mencionada anteriormente. Mesmo que algo que se pense não ganhe uma forma tão concreta que possa ser visto pelos nossos olhos, ainda assim possui um mínimo de concretude para que faça parte da nossa memória e suscite em nós determinadas sensações, quando evocado posteriormente em um exercício de observação do pensar. Mesmo que esta memória ou imagem evocada seja uma representação de algo que existe na *realidade*, ou uma representação de um objeto *ideal*, esta representação não seria necessariamente uma *imitação*. Isto porque o objeto que o indivíduo evoca para o foco da sua atividade pensante, para observá-lo, possui um alto grau de ineditismo: independentemente de ser ou não uma representação de algo, ele possui em si todos os conceitos atribuídos por aquele ser pensante em específico, bem como é marcado pelas emoções e sentimentos que o indivíduo em questão associa ao objeto. Se outro indivíduo evocar a memória do mesmo item, este objeto passível de observação será igualmente único, e diferente daquilo evocado por outra pessoa - mesmo que ambos os objetos sejam associados à mesma coisa. Os conceitos, sentimentos e emoções que cada ser humano associa às suas próprias imagens mentais tornam cada uma destas imagens um ente diferente, ainda que se relacionem com o mesmo item existente e conhecido por todos, sem que haja necessariamente um processo de imitação, dada a particularidade de cada um dos produtos mentais. O que se pretende dizer, nestas linhas finais, é que o aprofundamento - sob o ponto de vista do fazer teatral - no estudo de temas como a observação do pensar, a intuição e o exercício da liberdade, permite que o Teatro possa se ocupar também de assuntos normalmente - e milenarmente - relacionados com a esfera filosófica, tais como os conceitos de *real*, *ideal* e *imitação*, e oferecer pontos de vistas diferentes sobre estes assuntos. Isto embebido da legitimidade e da propriedade que o conhecimento teatral possui na qualidade de palco, por excelência, do fenômeno da manifestação. Afinal, é na *ribalta* que, de uma maneira ou de outra, parte do que povoa a mente humana ganha corpo e voz, tendo uma existência única no momento que tudo é banhado pela luz da cena e pela atenção do público.

Bibliografia

Bibliografia primária

BOAL, Augusto

- 2009 *Teatro do Oprimido e outras poéticas políticas*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira.

DREYSSE, Miriam & MALZACHER, Florian (eds.)

- 2008 *Experts of the Everyday: The Theatre of Rimini Protokoll*. Berlin: Alexander Verlag.

OLIVEIRA, Mickaël de

- 2009 *Monólogos, materiais textuais, sms's e um diálogo sobre Jan Fabre*.
Lisboa/Montemor-o-Velho: Texto teatral não publicado, versão do dramaturgo.
- 2010a *A hora é nocturna e o tempo é agora*. Lisboa: Texto teatral não publicado, versão do dramaturgo.
- 2010b *Textos revistos - Morro como País*. Lisboa: Texto teatral não publicado, versão do dramaturgo.

STEINER, Rudolf

- 1983 *A Filosofia da Liberdade*. São Paulo: Editora Antroposófica.
- 2004 *Teosofia*. São Paulo: Editora Antroposófica.

Sinais de Cena

- 2011 15th ed., Edições Húmus.

Bibliografia secundária

ALFONSO, Eduardo

2003 *Curso de medicina natural en cuarenta lecciones*. Buenos Aires: Kier.

DAMÁSIO, António

2004 *O Sentimento de Si: O Corpo, a Emoção e a Neurobiologia da Consciência*.
Mem Martins: Publicações Europa-América.

GOETHE, Johann Wolfgang

2007 *A Metamorfose das Plantas*. Lisboa: Imprensa Nacional - Casa da Moeda.

PESSOA, Fernando

2007 *Mensagem*. São Paulo: Hedra.

Netgrafia

Centro de Estudos de Teatro (CET), Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa

<http://www.fl.ul.pt/cet-publicacoes/cet-edicoes-online/cet-artigos/630-meditacao-sobre-a-cidade>. Acesso em: 05 de Maio de 2013.

English-Word Information: Word Info about English Vocabulary

<http://wordinfo.info/unit/3771/ip:16>. Acesso em: 12 de junho de 2012.

Origem da Palavra

<http://origemdapalavra.com.br/palavras/autentico/>. Acesso em: 12 de junho de 2012
e 24 de julho de 2013.

Projeto *Estudantes por Empréstimo*

<http://estudantesporemprestimo.wordpress.com/o-projecto-anterior/>. Acesso em: 25
e 26 de outubro de 2011.

Anexo I: Perguntas a José Soeiro referentes ao processo artístico do projeto *Estudantes por Empréstimo*

O projeto *Estudantes por Empréstimo*, como foi visto, foi criado e desenvolvido a partir da reunião de estudantes para que, através do teatro, pudessem viabilizar mudanças em relação aos problemas que tinham em comum. Portanto, o processo artístico do projeto será exposto a partir da análise do envolvimento dos estudantes não-atores que têm participação regular no projeto. Esta dinâmica será exposta a partir de três perspectivas: da escolha dos intérpretes, da relação dos intérpretes com a encenação do espetáculo e da relação dos intérpretes com a concepção do texto do espetáculo. As perguntas feitas a José Soeiro seguiram esta temática.

Da escolha dos intérpretes:

1. Como se deu o processo de admissão das pessoas que trabalham como intérpretes no projeto?

José Soeiro: Através de três redes: de relações pessoais, do movimento estudantil e do Bloco de Esquerda.

2. Elas já tiveram alguma experiência prévia em algum projeto teatral?

J.S.: Duas das pessoas sim, para além de mim. Os restantes não. O requisito não era o teatro mas o activismo político no seio estudantil, ou a vontade de o desenvolver.

3. Analisando o processo de seleção dos intérpretes, poderia apontar uma atitude acertada que repetiria em processos posteriores, bem como algo que poderia fazer diferente (no caso de existir algo que tenha feito e que faria diferente, como faria?)?

J.S.: Nós escolhemos com base em relações de confiança e de partilha de objectivos políticos. Os convites surgiram essencialmente de convites que dirigi a pessoas que

conhecia de outros contextos. Creio que no TO o critério essencial para se formar um grupo é a partilha de uma condição comum de opressão e a solidariedade.

Da relação dos intérpretes com a encenação do espetáculo:

1. Como se deu a preparação dos intérpretes para as apresentações? Com que frequência ensaiavam?

J.S.: Fizemos três ensaios de um fim de semana cada um.

2. Houve algum treinamento específico para os intérpretes? Ou seja, eles participaram de alguma oficina de técnicas de interpretação, expressão corporal, bailado, ou similares, antes ou durante as apresentações ou participações em festivais?

J.S.: Fizemos os ensaios que referi, dirigidos por mim. Depois tentámos ensaiar pelo menos uma vez por mês quando tínhamos apresentações. As oficinas de TO têm um conjunto de jogos e exercícios que trabalham essas várias dimensões do corpo, expressão, desmecanização do corpo, activação sensorial, trabalho de personagem, dramaturgia do fórum, estética do oprimido...

3. Qual o nível de participação dos intérpretes nas construções das cenas, assim como no ordenamento e concepção da apresentação? Eles davam ideias, por exemplo, de como deveria ser a cena (inclusive em termos de escolha de cenários e figurinos), ou de como deveria ser a sequência de cenas que iriam compor a apresentação? Pode dar algum exemplo?

J.S.: Sim, o processo de ensaio e construção da peça é um processo colectivo. Cada cena foi inicialmente composta a partir de experiências concretas e reais vividas por cada um dos actores. Depois, em grupo, trabalhou-se a dramaturgia do fórum e as linhas de argumentação de cada personagem. O teatro-imagem foi a base essencial da preparação estética das cenas.

4. Analisando o processo de direcção de actores, poderia apontar uma dinâmica (ou acção específica) que tenha contribuído para deixar os intérpretes à vontade, livres e com confiança para dar ideias que influenciassem o desenvolvimento da apresentação? Por outro lado, houve alguma dinâmica ou atitude, em relação à direcção de actores, que desejava ter feito diferente? Se sim, como o faria?

J.S.: O conjunto de jogos de desmecanização do corpo, que o Boal descreve nos jogos para actores e não actores. Também a frequência com que fizemos círculos de partilha e feedback. O facto de sermos um colectivo de activistas que tinha já alguma relação de

trabalho cooperativo. O que gostaria de ter feito diferente: termos formação em voz e trabalharmos essa componente. Termos alguma música no espectáculo.

Da relação dos intérpretes com a concepção do texto do espectáculo:

1. Houve algum texto (ou guião) previamente elaborado e que deveria ser dito (ou seguido) durante a apresentação?

J.S.: Houve apenas a escolha colectiva das principais linhas argumentativas de cada personagem. As apresentações da peça passaram sempre por improvisações.

2. Se sim, qual o nível de participação dos intérpretes na elaboração do texto? Todos eles contribuíram, ou a maioria? Ou somente a minoria? Pode dar algum exemplo?

J.S.: Todos eles. Cada um fez o texto da sua personagem. Alguns escreveram-nos por tópicos, outros creio que nunca passaram a escrito.

3. Em relação aos Projetos de Leis que foram elaborados a partir das interações e sugestões dos Spect-atores, durante as diversas apresentações, a pergunta que faço é a seguinte: aqueles que trabalharam como intérpretes também tiveram alguma participação na escrita dos Projetos de Leis?

J.S.: Sim, também participaram na elaboração das leis. Dividimos o trabalho entre todos. Mas essencialmente na discussão das escolhas políticas que tinham de ser feitas. A escrita passou sobretudo por mim e pelos juristas do Grupo parlamentar do Bloco que nos apoiaram (no que diz respeito ao articulado legislativo propriamente dito).

4. Analisando o processo de concepção do texto, bem como da elaboração dos projetos de leis, poderia apontar uma dinâmica (ou ação específica) que tenha contribuído para deixar os intérpretes à vontade, livres e com confiança para, de facto, escreverem ou proporem ideias preponderantes à formatação final do texto a ser apresentado ou dos projetos de leis? Por outro lado, houve alguma dinâmica ou atitude, em relação à concepção do texto ou da elaboração dos projetos de leis, que desejava ter feito diferente? Se sim, como o faria?

J.S.: Em relação ao texto teatral, na verdade ele não existiu enquanto tal. Em relação ao texto das leis, creio que a discussão colectiva e a informação que recolhemos foi o que permitiu um maior à vontade no tratamento dos temas sobre os quais produzimos propostas legislativas.

Pergunta final:

- Em relação ao processo de convivência e criação que originou o projeto e o espetáculo, agora que já se passou mais de um ano desde a primeira apresentação e desde a apresentação no Senado, entretanto tendo sido apresentado também em festivais internacionais, eu propunha a seguinte pergunta/reflexão: você, na qualidade de Coringa e que, juntamente com os outros intérpretes e Spect-atores, contribuiu inclusive para a formatação de projetos de leis com o intuito de promover uma mudança no contexto, passou também por um processo de mudança interior? Em outras palavras, passar por todo esse processo lhe fez mudar a si mesmo e o modo como percebia os problemas e as soluções levantadas e sugeridas por esta iniciativa? Você sente que seus anseios iniciais estão bem representados nas apresentações realizadas e nos resultados concretos em forma de projetos de leis? Ou seja, que tipo de revolução interior ocorreu ao mesmo tempo que propunham esta revolução exterior?

J.S.: O Teatro Fórum é uma pergunta sob a forma de teatro. Então, só vale a pena fazer essa pergunta, e repeti-la apresentando tantas vezes a mesma história, se realmente não soubermos a resposta e tivermos curiosidade em conhecer outras respostas possíveis para a nossa pergunta. Esse processo é transformador, porque implica uma aprendizagem muito grande, de outros contextos, outros pontos de vista. Por outro lado, o processo permite-nos conhecer muitas histórias e narrativas, casos concretos vividos pelas pessoas e que trazem ao fórum. O T.O. implica, ainda, um processo de construção de uma comunidade militante entre os actores, com as suas cumplicidades e zangas, com as suas alegrias e impaciências, com a gestão da diversidade que uma comunidade sempre implica. O T.O. propõe também uma forma diferente de relação com a política: que se faça em todas as linguagens do corpo e do pensamento, e não apenas na linguagem técnica das leis. Isso é, em si mesmo, transformador.

Anexo II: Perguntas a Mickaël de Oliveira referentes à composição da resultante textual do espetáculo *Velocidade Máxima*

Tal como na primeira parte deste estudo, destaca-se uma entrevista que visa oferecer uma perspectiva de dentro do processo artístico observado, neste caso o espetáculo *Velocidade Máxima*, do Colectivo 84. Esta entrevista, somada às informações anteriores a respeito do espetáculo, assim como aos comentários, compõe um conjunto de informações que aborda o processo de criação sob diferentes nuances, no intuito de lançar um olhar o mais abrangente possível à criação. As perguntas foram feitas a Mickaël de Oliveira e basicamente pretendem compreender mais detalhadamente o envolvimento dos intérpretes na dinâmica criativa como um todo. Além disto, tem-se também um foco na criação dramatúrgica, sobretudo na sua relação com a encenação e a influência dos intérpretes na composição da resultante textual. O destaque dado à análise dramatúrgica, no que diz respeito ao trabalho do Colectivo 84, não é casual: devido à relação de cumplicidade entre encenação e dramaturgia no seio do grupo, observar a resultante textual é observar o espetáculo praticamente em seu próprio ritmo e estrutura em cena, e ali estão posicionados todos os indivíduos que compõem a apresentação como um todo, sendo este posicionamento aquilo que também se pretende perceber com mais detalhes neste momento.

Da escolha dos intérpretes:

1. Como se deu o processo de escolha das pessoas que trabalham como intérpretes no projeto?

Mickaël de Oliveira: O John Romão tinha tido a ideia de trabalhar a prostituição masculina, era um tema que lhe interessava, sobretudo depois de ter visto a vídeo-instalação *Voracidade Máxima* dos artistas Dias & Riedweg. Aprofundando a temática

e percebendo a realidade portuguesa, vimos que existia uma “grande” comunidade de prostitutos brasileiros em Lisboa e ao descobrir o meio apercebemo-nos de outras problemáticas que enriqueciam o projecto. Portanto, o nosso casting passou sobretudo pelos jornais. Comprávamos jornais, íamos às secções de “massagens e prazer” ou algo do género, e apontávamos os números de telefone, dependendo das fotos e do pequeno discurso associado à venda. E fomos conhecendo gente.

2. Sabe-se que, em *Velocidade Máxima*, para além de dois não-atores, tinha-se em cena dois atores, sendo um deles o próprio encenador. Houve algum objetivo específico ao mesclar equilibradamente atores e não-atores em cena? Esta mescla trouxe algum bônus, ou alguma situação diferenciada, para a criação textual?

M.O.: O John queria entrar no projecto, ele é actor, para além de encenador. Havia também a ideia de criar um equilíbrio entre os dois universos, o da prostituição e o do teatro. Aliás, todos tinham uma máscara que retratava a cara do próprio John, para nivelar o todo. Naquele momento, eram todos actores ou intérpretes e todos putas, todos queriam contar algo e vender algo.

3. Em relação aos não-atores, eles já tinham alguma experiência prévia em algum projeto teatral?

M.O.: Não, os não-actores não tinham tido experiências teatrais profissionais. Era o que procurávamos também. Um deles perguntou-se se o nosso género era teatro-erótico, ele dizia que era bastante comum no Brasil. Só nos ríamos, porque o único teatro erótico que eu conhecia remontava à Roma Antiga! Dissemos que não, que éramos do teatro contemporâneo!

4. Analisando o processo de seleção dos intérpretes, poderia apontar uma atitude acertada que repetiria em processos posteriores, bem como algo que poderia fazer diferente (no caso de existir algo que tenha feito e que faria diferente, como faria?)?

M.O.: No teatro, como em tudo na vida, existe uma grande margem para o acaso. Ficámos muito contentes com o empenho de todos, e acho que não mudaríamos nada. O trabalho também depende dos intérpretes, se tivéssemos escolhido outros, teria sido um espectáculo diferente. Portanto...

Da relação do trabalho dramatúrgico com a encenação do espetáculo:

1. Como se deu a criação do texto para o espetáculo? Durante o processo de escrita para o palco, você em algum momento chegava com um texto já preparado, para servir de

base para o ensaio, ou o processo de criação se deu exclusivamente em simultaneidade com as dinâmicas dos ensaios?

M.O.: Depende, era um processo muito aleatório e ao mesmo tempo orgânico. Construíamos a partir da necessidade, e não da contingência. Em primeiro lugar, conheci os intérpretes, falei muito com eles. Depois, ia assistindo aos ensaios que eram sobretudo físicos, com exercícios físicos, coreográficos. A Elena Cordoba (coreógrafa espanhola) também ajudou nesse sentido durante o processo. O John e eu íamos falando da dramaturgia do espectáculo e o storyboard ia tomando forma. No entanto, este só ficou concluído dias antes da estreia, como sempre, e fomos alterando. Durante as duas últimas semanas, ia levando textos que preparava em casa, decorrentes dos ensaios, excertos que escrevia durante os ensaios. E íamos testando, experimentando. A escrita também precisa de uma sala de ensaios. E ia ouvindo como o texto fluía, ia simplificando sobretudo. Para os não-actores é difícil decorar textos propositadamente “confusos” (quando se trata de repetições e variações subtis), sobretudo quando não há muito tempo para ensaiar. Eles iam ajudando também a “oralizar a poesia”, até mesmo na transposição do português de Portugal para o português do Brasil. O registo tinha de ser fluído, coloquial, na maior parte do tempo.

2. Qual o nível de participação do encenador na elaboração do texto? Estando ele também em cena, isto ofereceu algum diferencial para a criação dramática?

M.O.: Alimentei-me muito das histórias que eles iam contando, no entanto, nunca quis escrever algo biográfico, o John também recusava essa ideia de biografia e de teatro-documental, embora usássemos alguns métodos. Um dos objectivos era nunca se saber o que era verdadeiro, verosímil ou completamente falso/ficcional. O trabalho com o John é sempre de colaboração próxima, ele pode dar ideias sobre os textos e eu sobre a cena. Não há pudores. Ele ajudou no processo de escrita, era um olhar exterior e, em processos criativos curtos, precisamos de alguém para dizer “corta isto, aqui, acrescenta mais aqui e acolá”. Ter uma segunda cabeça a ler os textos de forma crítica é um modo de se poupar imenso tempo. Até no que era projectado através do vídeo. E decidíamos em conjunto as frases e excertos que iam aparecendo.

3. Analisando a relação da criação do texto ligada à construção da encenação, você poderia apontar alguma dinâmica ou situação específica durante este processo, que tenha facilitado o seu processo de escrita? Por outro lado, houve alguma dinâmica ou situação específica que tenha dificultado seu processo, ou que desejava ter feito diferente? Se sim, como o faria?

M.O.: Obviamente que se quer sempre mais tempo, tempos de escrita, tempos de não-escrita, tempos de observação, tempos de dúvida. Mas o dinheiro é sempre curto e os processos criativos de um mês, um mês e meio ou de dois meses são o reflexo dessa condição precária. Ao mesmo tempo, estamos no plano da urgência, na qual se pode gerar uma dinâmica de trabalho interessante. Não me recordo de uma dinâmica em específico, mas muitas vezes uma acção cénica podia ter como ponto de partida um determinado texto que tinha escrito, e vice-versa. É tudo tão orgânico que só com um registo diário do processo criativo é que poderíamos apontar/registar dinâmicas específicas. E na altura, a nossa preocupação era outra.

Da relação dos intérpretes com a concepção do texto do espetáculo:

1. Qual foi a diferença preponderante, sob o ponto de vista da dramaturgia, em trabalhar com não-atores e atores no mesmo projeto?

M.O.: Com os actores, um dramaturgo pode fazer tudo. Um actor pode ser pago para decorar o *Ulisses* de Joyce, se for preciso. Eles estão habituados a decorar e a entender textos complexos, a ler nas entrelinhas, a criar pausas nos sítios certos. Eles conhecem a história do teatro, sabem de ritmo, de tonalidade (eles têm de saber isso tudo, quer para usar essas ferramentas, quer para as recusar). Portanto, os textos eram complexos para os actores, podia jogar com repetições, com variações ínfimas, elipses e prolepses conceptuais, criar frases mais longas, enfim, tudo. Com os não-actores é diferente, porque, de facto, eles não têm esse passado, mas também, para ser sincero, é por isso mesmo que os queríamos. Queríamos implicitamente falhas, ausências, erros e percebermos o que significa a palavra “autêntica” no teatro e concluir o que já sabíamos, que é uma utopia, ou mais um protocolo. Enfim, os textos para os não-actores tinham mesmo assim de ser mais lineares e escritos com pontos de referência para não fragmentar a lógica do discurso que estávamos a propor. Eles também tinham de gostar dos textos, eu sabia que precisavam de se rever neles de qualquer maneira, e esse também era o meu objectivo. Não queria escrever fardos.

2. Em relação ao nível de influência dos intérpretes na criação do texto, você pode apontar um exemplo concreto de influência, assim como um exemplo concreto de algum impasse ou restrição à criação textual (caso tenha existido) por parte da atitude dos intérpretes na cena, ou fora dela?

M.O.: Sim. Um dos não-actores estava a prostituir-se para se aguentar uns tempos em Lisboa, porque tinha pedido a nacionalidade portuguesa, tendo um avô português já

falecido, e estava à espera dos documentos. E sem documentos, era difícil para ele trabalhar em algo “lícito”. Portanto, o espetáculo reflecte bem (a nível do texto e da cena) essa condição particular de um dos não-actores, e foi com ele que também pensámos nas questões sobre a nacionalidade, as fronteiras, etc.

3. Como era a sua relação com os intérpretes? No que diz respeito a esta relação durante o processo criativo, que tipo de dinâmicas você repetiria ou evitaria em um próximo projeto?

M.O.: Não evitaria nada. A nossa relação era de total cumplicidade. Contavam-me histórias, escrevia, eles experimentavam os textos, oralizavam-nos, eu reescrevia com informações novas, e trabalhava os textos com eles, até mesmo ao nível da sua interpretação conceptual: o que é que isto quer dizer?, e ao nível do tom, registo, da “intenção”, etc...

Pergunta final:

- Na qualidade de co-criador do espetáculo (transcendendo, portanto, a função formal de dramaturgo), como você analisa o trabalho dos não-atores no espetáculo *Velocidade Máxima*? Em relação à apresentação do espetáculo em si, você percebe alguma diferença entre a performance dos não-atores em comparação à performance dos atores? Ainda em relação ao trabalho artístico dos não-atores, como você avalia a participação destes no universo ficcional que compõe o espetáculo? Houve uma aceitação natural, por parte dos não-atores, da maneira pela qual suas histórias particulares eram apresentadas em cena?

M.O.: No final, o trabalho dos não-actores e dos actores era igual. No palco, exigíamos a mesma coisa, tanto a uns como a outros. Essa também era a premissa. Como já disse, o espetáculo teve uma grande dependência do elenco, das suas vidas, histórias, até mesmo das suas mentiras, falhas no processo criativo. Eles alimentaram os textos, tal como eu alimentei o que ia escrevendo. Podia muito bem contar uma história pessoal e colocá-la na voz de um dos prostitutas, podia muito bem colocar a história de um dos prostitutas na boca de outro, podia escrever uma ficção pura e dura, e torná-la verdadeira aos olhos do público simplesmente porque este ia acreditar, por se encontrar frente a “prostitutos reais”. Enfim, naqueles textos, estávamos todos nós e nunca houve resistência em nos confundirmos.